

عبد الله إبراهيم

أعراف الكتابة السرديّة





أعراف الكتابة السرديّة / دراسات - أدب
د. عبد الله إبراهيم / مؤلّف من العراق
الطبعة الأولى، 2019



المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر
المركز الرئيسيّ :
المصيطبة، شارع ميشال أبي شهلا، متفرّع من جسر سليم سلام
مفرق الجامعة اللبنانيّة الدوليّة LIU ، بناية النجوم، مقابل أبراج بيروت
ص. ب 11-5460 ، الرمز البريديّ 1107-2190 ، بيروت، لبنان
هاتفاكس 707891/2 1 961+
e-mail: mkpublishing@terra.net.lb
info@airpbooks.com
التوزيع في الأردنّ :
دار الفارس للنشر والتوزيع
ص. ب 9157 ، عمّان 11191 الأردنّ،
هاتف 5605431 6 962+ / 5605432 6 962+ هاتفاكس 4631229 6 962+
موقع الدار الإلكترونيّ: www.airpbooks.com

تصميم الغلاف والإشراف الفنّيّ :
[signature] ® عمّان، هاتف 95297109 7 962+
لوحة الغلاف : **ڤلاديمير كوش** / روسيا
الصفّ الضوئيّ : **المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر** / بيروت، لبنان
التنفيذ الطباعيّ : **ديمو پرس** / بيروت، لبنان

ISBN 978-614-419-958-9



عبد الله إبراهيم

أعراف الكتابة السرديّة



المقدمة

يتطلّع هذا الكتاب إلى الوقوف على أعراف الكتابة السردية، ولستُ أنا من يضع تلك الأعراف كلّها، إنما حاولتُ اشتقاق معظمها من تجارب كبار الروائيين، ومن آرائهم فيما يكتبون، ومما استخلصتُه من تجربتي النقدية في مواكبة صنعة السرد مدّة طويلة. وقد حرص الكتاب على تشييد سياق حاضن للأفكار، وترتيبها، لدعم الهدف الذي أرمي إليه، وهو وضع لائحة بأعراف الكتابة السردية جرى صوغها من مدوّنة كبيرة تراوحت بين الأقوال الدالّة على أهميتها، والنصوص الداعمة لها، فانتهى الكتاب إلى تركيب يمزج آراء الآخرين بآرائي. وما كانت الغاية أن أنسب إلى نفسي ما ليس لها، بل إسناد الآراء إلى أصحابها حيثما كانت؛ وبذلك حرص الكتاب على مزج الوصف بالتحليل، وربط الاستنطاق بالتأويل، بما يستجيب لتوقّعات القارئ في الدخول بيسرٍ إلى عالم الكتابة الروائية، ذلك أنّ الناقد، في أوّل أمره، يحاول أن يفسّر كل شيء، غير أنه ما يلبث، بدوام الممارسة، أن يجعل الأفكار تفسّر نفسها بتأثير من السياق الذي تَرِدُ فيه، فيتحوّل من شخص يسعى إلى اشتقاق تفسيره الخاص إلى آخر يتولّى توفير الظروف المنهجية التي تجعل الأعمال الأدبية تكشف عن أهميتها.

حينما شُغلت بفكرة هذا الكتاب، عزمت، منذ البداية، على أن أكون محرّرا لمادته، وليس مؤلّفا صِرفا له، وحسمتُ أمري بالعودة إلى المتون السردية التي شغفت بها قارئا وناقدا، وكأنّي بذلك أستلهم معنى التأليف في اللغة العربية: أي جمع المادّة، وتصنيفها، وتحريرها، وصوغها بتركيب يوافق غايتي، وشفعته بقراءات ختامية هدفتُ بها إلى تحرير القارئ من أسر الصرامة النقدية في تحليل الأعمال الروائية. وظنّي أن تأليف هذا النوع من الكتب لا يقوم على اجتهاد فردي، فحسب، بل على اختبار تجارب الآخرين في ضوء غاية مقصودة تستبطن عمل الناقد، وتتناثر في صفحات كتابه. وقد رُوي عن «بارت» قوله بأنّ «أي نصّ هو فسيفساء من الاستشهاد، وأنّ أيّ

أطروحة هي فسيفساء من المراجع». ولا يراد بالمصادر إلا أن تكون سندا داعما لشرعية الأفكار، وربطها بأصحابها أمانة في التوثيق.

ولستُ أزعم أنّ هذا الكتاب موجّه إلى ناشئة الكتّاب، أصحاب الخطوات الأوليّة في قارّة السرد، فما لأجلهم وحدهم سلختُ شطرا كبيرا من عمري في مصاحبة الظاهرة السردية، وتقليبها، بل من أجلهم، ومن أجل سواهم من القرّاء الذين يريدون أن يفحصوا تجاربهم في القراءة والكتابة مهتدين بخبرات غيرهم من كبار الكتّاب. وإلى هؤلاء أضيف الروائيين الذين دمغوا عالم السرد ببصماتهم، وأمسكوا بناصيته، لكنهم أمسوا بحاجة إلى تقليب النظر فيما كتب أقرانهم، أو مَنْ سبقهم إلى خوض مغامرة السرد المذهلة. فربما خطر لهم تركيز أنظارهم على ما يكتبون لتفادي أخطاء السابقين، وتجنّب هفواتهم؛ فكما أنّ ناشئة الكتّاب يحتاجون إلى النهل من ينابيع السرد العذبة، فإن كبارهم أحوج إليها حفاظا على يقظة الكتابة؛ لأن الاعتياد على نمط رتيب منها، انتهى بأمثالهم، في أغلب الأحوال، إلى كتابة راكدة، قوامها تكرار الموضوعات، وترداد الصيغ الجاهزة. فلا فارق فيها بين الأسلوب، والتركيب، ومآل الشخصيات، فكأنها كتابة مكررة للأعمال التي انتزعوا بها شرعيتهم في وقت مضى.

أرى أنّ الظاهرة السردية منفتحة على تجارب الكتابة في العالم، ولها قدرة على ابتكار تقنيات جديدة تمكّنها من التعبير عن موضوعاتها بأفضل الطرق، وحيثما التفت الناقد، وهو يحلّل السرد يجد طرائق مبتكرة، فما أن تستقر نُظم السرد على حال إلا وتنحسر أمام أخرى، يدفع بها السرد كالأمواج الهادرة. ومع أن السرد العربي الحديث انفتح على اتجاهات لم تكن معروفة من قبل على نطاق واسع، مثل: التخيّل التاريخي، والسرد النسوي، والسيرة الروائية، وموضوع الهوية، وموقع الأقليات، وتمثيل التجربة الاستعمارية، وهي قضايا شديدة الأهمية إلا أن معظم الروائيين العرب لم ينتبهوا إلى قوة السرد الجبّارة، ولم يأبهوا بصنعته، فكتب أغلبهم أعمالا مترهّلة، ومفكّكة، غلب عليها الإنشاء السطحي، والوصف الساكن، والحبكات الرتيبة، والشخصيات النمطية، والعواطف السيّالة، والنهايات المفتعلة. ويعود ذلك، فيما أحسب، إلى عدم الاهتمام بالوظيفة التمثيلية للسرد، ومجافاة أعراف صنعته، ولن يسعفهم أحد في إثراء ما يكتبون غير حركة السرد العارمة في العالم.

الفصل الأول
صنعة السرد

1. في الاحتفاء بصنعة الرواية.

ليس الحديث عن الرواية رجما بالغيب، فمدوّنتها تفسح المجال لحديث يتقصّى أمرها، وهو أمر متشعّب يتعذّر الإلمام بجوانبه كلها؛ لأنه يشمل طيفا واسعا من القضايا المتشابكة التي تبدأ بالموضوعات والوظائف، وتمرّ بالأساليب والبنيات، وتنتهي بالاتجاهات العامة، وتتخلل هذا وذاك قضايا شائكة، منها: نشأة الرواية وتطورها، ودورها في تمثيل الأحوال الاجتماعية، ومساءلتها العوالم الحاضنة لها، واكتشافها الهويات الفردية والجماعية، وقدرتها على الغوص في الأعماق الإنسانية، فضلا عن استعادة الماضي، واستشراف المستقبل، على سبيل التكهّن السردي. غير أن صنعتها تحتلّ الاهتمام الأول في هذا الكتاب، فبمراعاة الأعراف العامة لكتابتها يصبح الحديث عن نماذج سردية مميزة أمرا مفيدا للآخرين.

تقترن كلمة «صنعة» بتجشّم المشقّة في التأليف، وما يرادفها من تصنّع، وتكلّف، الأمر الذي يوحي بكتابة تعارض البديهة، وتخالف الطبع، فلا يصار إلى الاهتمام بجودة الصنعة، وإتقانها، وإحكامها، والحذق فيها، بل التظاهر بها، وتكبّدها من دون خبرة، وادّعاء المعرفة بها من غير دراية بقواعدها العامة. ومن أجل نزع الارتياب عن مفهوم «الصنعة» يلزم القول بأنّ حرفة السرد تقتضي خبرة بأعراف الكتابة، ومراعاة ما استقر عليه كبارها من طرائق في السبك، وتهذيب في الأسلوب، وتجويد في الأفكار، فلا تتزاحم فتتداخل، أو تتفرّق فتتبعثر. ويصعب أن يتحقّق شيء من ذلك من دون ملازمة كبار الكتّاب، واستيعاب تجاربهم. ولكن حذار من استنساخها، وتجنّب محاكاتها؛ فوقوع الكاتب الناشئ في حبائل المحاكاة هو إحجام عن الاستكشاف، وتقاعس عن الابتكار، وهو ضرب من الانتحال، وسيؤدّي إلى تخريب تجربة الكتابة، والأمور بخواتيمها.

ولأن غاية هذا الكتاب الاهتمام بـ«صنعة» الرواية، فلا يجوز تخطّي تعريف نسبي لها، فهي، بالتفلّت من الحدود الصارمة للنوع: سرد نثري محبوك يتشكل من خليط من الأحداث والشخصيات سُبك في حكاية متخيّلة تقع في زمان ومكان معروفين، ويحسن أن تدور حول فكرة جماعية أو فردية. ويفضل الانتفاع بصورها المتخيلّة عن العالم الافتراضي على نحو يوقظ في قارئها رغبة في التفكير والتخييل، ويغذّي شعوره بالمتعة والفائدة، ويتيح له شراكة في تأويل الأحداث. هذا التعريف نسبي، والأرجح أن تختلف الأفهام حوله، ويكون مثار اعتراض في ضوء تطور النوع الروائي، وتجدّد مكاسبه في هذه اللغة أو تلك، وليست غايتي منه تقديم تعريف مانع وجامع لظاهرة أدبية ما برحت تستوفي شروطها، وتستكملها، إلا أن الارتكاز إلى تعريف عام للرواية خير من المضيّ في منطقة مبهمة لا تخوم لها.

يُراد بهذا التعريف استجماع تاريخ الظاهرة الروائية، وتخطّي الخصوصيات الأسلوبية والبنائية والدلالية التي تلتصق بها جرّاء تضييق مقصود في التعريف، أو في تغليب خاصية فنية دون سواها، أو اقتصار التعريف على مرحلة تاريخية معينة؛ ففي هذا التعريف من المرونة، في تقديري، ما يجعله قريبا من مرونة الظاهرة السردية نفسها، فلا يحبسها في تعريف يتوهّم الدقة المتناهية، فيقسرها في إطار جملة من الخصائص الثابتة، ولا يطلق التعريف بلا حدود، فتتحوّل الرواية إلى ظاهرة هلامية لا سبيل إلى تكوين فكرة عنها. وأحسبُ أن التعريف المرن سوف ينفي عن الرواية الادّعاءات الواهنة التي تريد لها أن تلتصق بأساليب محدّدة للكتابة، وهو يتطلّع إلى رسم ملامح ظاهرة قيد التشكيل منذ قرون عدة، وتطوّرها يثري تعريفها، فلا يقف التعريف حائلا دون ذلك.

وبصرف النظر عن الأساليب، والأبنية، والحبكات، والموضوعات، فيمكن النظر إلى الرواية، من ناحية الحجم، على أنها ثلاثة أصناف، لكلّ صنف معاييره العامة: طويل، وقصير، ومتوسّط. تتصدّر الصنف الأول روايات، منها: الحرب والسلام، وكلاريسّا، وحياة وآراء تريسترام شاندي، والبؤساء، والبحث عن الزمن الضائع، والحجّ، وأسرة تيبو، ومدن الملح، وإحداثيات زمن العزلة، وخرائط الروح، ومدارات الشرق. ويلحق بهذا الصنف روايات أقل طولا، مثل: الدون كيخوته، وموبي ديك، والإخوة

كاراMازوف، ويوليسيس، والجندي الطيِّب شفيك، ودروب الحرية، وآل بودنبروك. وتندرج في الصنف الثاني روايات، منها: موسم الهجرة إلى الشمال، وفساد الأمكنة، وبطل من هذا الزمان، والغريب، وغاتسبي العظيم، والمسخ، والوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، وقصة موت معلن، والشيخ والبحر، والعطر، ورجال في الشمس، وصمت البحر. وتدخل في إطار الصنف المتوسّط الكثرة الغالبة من الروايات المعروفة في العالم، ومنها: الفهد، والساعة الخامسة والعشرون، وأولاد حارتنا، وطبل الصفيح، واسم الوردة، والرجع البعيد، ووداعا للسلاح، والبحث عن وليد مسعود، والآيات الشيطانية، والحب في زمن الكوليرا، والياطر، وأوليفر تويست، وشفرة دافنشي، ومدام بوفاري، وعزازيل. ولكل صنف طريقته في إيراد الأحداث، وبناء الشخصيات، فالطويلة تُسهب في ذلك، وتُسرف، والقصيرة تُوجز، وتختزل.

وليس في واردي الوقوف على الصنف الأخير، فكثير من أمثلته كان موضوعا لإشارات، وأوصاف، وتحليلات، في هذا الكتاب. ولكن يمكنني القول، تجوّزا، إنه الصنف الأنسب للرواية، فهو يتيح للأحداث والشخصيات أن تأخذ حقّها في التطوّر من دون إطناب مُملّ، أو تكثيف مخلّ. وتظهر صعاب الكتابة في صنفي الروايات الطويلة والقصيرة؛ فالأخيرة تركّب أحداثها في صوغ مُقتضب، فتسبّب الدهشة عند القارئ، وتبعث اليقظة في أفكاره، وتخرّب توقعاته، وكأنها تنتهي قبل أن يرغب في ذلك. أما الأولى، فيُغرق استرسالها القارئ في تفاصيل الأحوال الاجتماعية والتاريخية، بما قد يسبّب له الإرهاق إن لم يكن متمرّسا في القراءة، وتسهب في الوقوف على أحداث فرعية، وتُطنب في إيراد حكايات ثانوية تعترض مسار السرد، وتعيق نموّ الأحداث. وكما أشار «هارولد بلوم» فلا يبحث القارئ في الصنف الطويل عن حبكة: بل يهدف في قراءته لها إلى كيفية كشف تطور الشخصيات، ورؤية المؤلّف للعالم(1) .

من أجل إغراء الكاتب والقارئ بخوض مغامرته الثقافية في الاطّلاع على صنعة السرد، وطقوسها، وغاياتها، ووظائفها، وما يرتبط بها من روايات ذائعة الصيت، أرى

(1) هارولد بلوم، كيف نقرأ ولماذا، ترجمة نسيم مجلّي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2010، ص244.

من المناسب إقرار الحقيقة الآتية: فلأن الرواية مجموع متخيّل ومتجانس من الأحداث والشخصيات، فهي تختلف عن أحداث الواقع المتناثرة، لكن عالمها الخيالي يوازي العالم الحقيقي، ويحاذيه، ويُوهم بمشابهته في بعض الأحيان. وقد شُغل الباحثون في الأسباب التي دفعت إلى ظهور الرواية، وتقدّموا بفرضيات يصلح كل منها تفسيرا لظهور هذا الضرب السردي الجديد؛ فمن ذلك القول بأنها امتداد للملاحم القديمة، وقد تطورت إلى الشكل الروائي، والقول بأنها من نتاج ظهور الطبقة الوسطى في المجتمع الحديث، والقول بأنها تطوير لأشكال الآداب الشعبية ذات الطابع الاحتفالي، وقولي الذي يراها تجميعا للرصيد السردي الذي خلّفته المرويات السردية القديمة، وإعادة إنتاج تلك المادة الخام بشكل جديد. فمادة الرواية قديمة، ولكنّ شكلها حديث.

لم تكن الرواية نوعا لقيطا في تأريخ الأدب، فقد انبثقت من خضّم التفاعلات الأدبية والاجتماعية. وعثر «هيغل» على أصل لها في الملاحم القديمة، حينما ربط الملحمة، على الصعيد التاريخي، بالمرحلة البدائية في التطور الإنساني. وهي مرحلة الأبطال العظام، فالملحمة تقوم على التفرّد في الأعمال الجليلة عند الأفراد، ولا ينفصل الفرد فيها عن العالم الأخلاقي الذي ينتمي إليه، ولا يملك وعيا بذاته إلا في إطار ذلك المحيط الذي يعيش فيه. وحينما انحسرت الملحمة، بفعل انحسار الواقع الاجتماعي الداعم لها، أورثت وظيفة التمثيل لنوع بديل انبثق من أحشائها، وهو الرواية التي قامت بإلغاء النشاط العفوي للتمثيل في العالم القديم، وأبطلت الوحدة الجوهرية مع المجتمع الذي عاش فيه الفرد. فالبطل فيها منفصل عن عالمه، وغاياته الفردية غير غايات المجتمع. إنما «الفرد يفعل ما يفعله لذاته فقط من حيث هو إنسان، وانطلاقا من شخصيته. وهو لهذا السبب مسؤول عن أفعاله، لا أفعال ذلك الكل الجوهري الذي ينتمي إليه»[1] . وبهذا قامت الرواية بعمل جليل، فقد «غيّرت من ضمير العالم المتمدّن»[2]، حينما اختبرت وظيفتها بكشف المثالب التي سقط فيها

(1) جورج لوكاش، نظرية الرواية، ترجمة نزيه الشوفي، الدار البيضاء، 1987، ص21-20.

(2) كولن ولسون، فن الرواية، ترجمة محمد درويش، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2008، ص 25.

الأفراد، وانغمسوا في أفعال مشينة، ودعت إلى علاقات بديلة ترتقي بالأخلاقيات الفردية إلى مستوى لم يعرفه التاريخ القديم.

أضفى تفسير «هيغل» قيمة عظيمة على سيرورة التمثيل السردي، وتحولاته. وقد أخذ في الحسبان الانعطافات التاريخية في العلاقات الاجتماعية بين الأفراد خلال العصور المتعاقبة، فالظواهر الأدبية تقترن بأحوال متقلّبة للجماعات والأفراد. إذن، وبحسب هذا الرأي، فللرواية تاريخ حيّ ضارب في عمق الذاكرة الإنسانية، ويحتاج المرء إلى معرفة معمقة بتاريخ الظاهرة الروائية لكي تصبح جزءا من وعيه، فيدرجها في تخيّلاته، وفي وذوقه، بحيث يتآلف معها، ويفكّر بها، فتمسي معاشرتها متعة لا بديل لها عنده. وما أنْ يتأسّس ذلك التآلف حتى ينبثق نوع من التحالف بين الطرفين، فتستجيب الرواية لمتطلبات القارئ، بأن تعرض عليه أنماطا لا حصر لها من الأساليب، والوظائف، والموضوعات، وتسرّب إليه أسئلة حول فائدة الكتابة، وحول معاني جديدة للحياة ما خطرت له من قبل. وربما تقترح عليه حلولا يهتدي بها من دون أن يكون ملزما بتطبيقها بحذافيرها. وإلى كلّ ذلك، تستجيب الرواية لقارئها الحصيف، حينما تمنح نفسها لتأمّلاته، وتأويلاته، فتنفتح عوالمها له على مصاريعها، وتفسح المجال له بغية أن يكون جزءا منها، ويتمكّن من حلّ شفراتها على نحو مناسب. وهذا التفاعل بين الطرفين يثري الظاهرة السردية، والظاهرة القرائية. ولعلّه يفضي إلى إغناء معايير الكتابة مثلما يطوّر أساليب القراءة؛ وسوف تتمخّض العلاقة عن تطور مزدوج يشمل الطرفين.

وقد تكاثر القول بشأن الظروف الثقافية الحاضنة لنشأة الرواية في العصر الحديث. ومع أن الخطاب الغربي تفرّد بتفسيره القائل بأنّها من تمخضات الأحوال الاجتماعية الأوربية في القرون المتأخّرة، فلا تغيب عن النظر تفسيرات أخرى: من بينها تطور الرومانس الشائع في القرون الوسطى، وتفكّك المرويات القديمة، وإعادة صوغ المرويات الشعبية، وتهذيب الآداب الكرنفالية. وبالإجمال، فقد أصبح من المتاح إعادة البحث في نشأة هذا الضرب من الكتابة بحسب السياقات الثقافية للأمم، وعدم الاقتصار على التفسير الغربي لنشأة الرواية. فعلى الرغم من أهميته فلا تتوفّر فيه الكفاية الشاملة لتفسير كيفية ظهور أشكالها في الآداب العالمية.

وعلى الرغم من ذلك، فلا مناص من الاعتراف، بأن الرواية كانت في أول أمرها سيلا من الأخبار التي اتخذت شكل حكايات متوالية تفتقر إلى الحبكة الناظمة لأحداثها، فلا يحكمها سوى إطار يجمع وقائعها المتفرّقة كيلا تنفرط، وتتفرّق. ظهر ذلك، بدرجة أو باخرى، في «الحمار الذهبي» لأبوليوس، وفي «الديكامرون» لبوكاشيو، وفي «غرغانتوا وبانتاغروئيل» لرابليه، وفي «الدون كيخوته» لثربانتيس، وفي عموم روايات الفرسان، والسِيَر الشعبية؛ فالمؤلّف يورد جملة من الحكايات المتعاقبة في الأولى، ويأتي على ذكر حكايات متوالية في الثانية، ويعرض في الثالثة أعمالاً عجيبة يقوم بها عمالقة في شتّى بقاع العالم، ويبسط في الرابعة جملة من المغامرات يقوم بها نبيل إسباني توّهم نفسه فارسا، وخرج لإصلاح العالم من عيوبه، فما تكاد تنتهي حكاية حتى تبدأ أخرى، وبذلك انصبّ التركيز على رواية الأحداث، وليس على نسجها في تركيب محكم يجمع أطرافها، ويخضعها لصنعة دقيقة في السبك والصوغ. ولكن على الرغم من غياب النسج المحكم للحكايات في تلك الأمثلة، وفي نظائرها، فلا يغيب التطور الدلالي العام للموضوع، فكلّ حكاية تضيف لسابقتها معنى، وتعمّق دلالة، وبتراكم الحكايات الإخبارية يستقيم الموضوع العام للرواية.

لكن الرواية، مع بدء القرن التاسع عشر، انتقلت من حال البداهة الإخبارية إلى حال الصنعة المتقنة، فأصبحت تتألف من «مشاهد موصوفة بدقة مع ديكورها، وحوارها، وحدثها؛ وكلّ ما ليس مرتبطا بهذا التسلسل للمشاهد، وكل ما ليس مشهدا، يحسّ، ويعتبر، كأنه ثانوي، إن لم يكن زائدا»[1] . يصحّ مجاراة هذا الرأي، فقد كُتبتْ الروايات القديمة بأسلوب فيه كثير من الارتجال، ولكنها بمرور الزمن خضعت لخطة لا تقبل التساهل، حيث «لم يصبح فن التأليف المعقّد، والصارم، ضرورة إلزامية إلا في النصف الأول من القرن التاسع عشر. فشكل الرواية كما ولد آنذاك، بحدث مركّز على فترة زمنية قصيرة، وفي بؤرة تتقاطع فيها سير عديدة لشخصيات عديدة، كان يتطلّب مخططا محسوبا بدقة للأحداث والمشاهد: صار

(1) ميلان كونديرا، الوصايا المغدورة، ترجمة معن عاقل، الأوائل للنشر، دمشق، 2000، ص132.

الروائي قبل أن يبدأ الكتابة، يضع مخطّط الرواية، ويعيد وضعه، يحسبه، ويعيد حسابه، يرسمه، ويعيد رسمه، كما لم يحدث ذلك من قبل قطّ»[1] .

ينبغي، إذن، الاهتمام بصنعة الرواية، وتطوير الوعي بأهمية كتابتها، ولم يقع الاتفاق، بصورة قاطعة، على بنود الميثاق بين الرواية بوصفها خطابا متخيلا ومادتها الأصلية التي تنبع من التجارب الذاتية للكاتب، أو من الأحداث الموضوعية في مجتمعه. ومع الإقرار بالخاصية التخيّلية لتلك المادة لكونها منبثقة من سياق الخطاب الروائي، وخاضعة لشروطه، فلا تُنتقص الرواية حينما تستعير موادّها من سياق اجتماعي أو تاريخي، وتدمجها في سياق خطابها السردي. وبمقدار ما يصحّ اعتبار الرواية «فِرْية»، يصحّ النظر إليها على أنها مرآة تمثيلية للعالم الذي تظهر فيه.

تحمل كلمة «فِرية» في الثقافة العربية، مدلولا شائنا: فهي تقترن بالتلفيق، والبهتان، والخداع، والافتراء، والكذب. ووصف الرواية بالفِرْية يُفهم منه الانتقاص، والازدراء. لكنّ التمعّن في دلالة «الفِرية» يثبت أنها الفعل المتخيّل الذي يقوم على الاختلاق، والاختراع، والابتداع. وذلك هو ركيزة القول الأدبي، وربما جوهره، وبخاصة السردي منه. ولا يطعن هذا التخريج لمعنى «الفِرية» في وظيفة التمثيل، وهي وظيفة لا تهدف إلى رسم الأحوال الاجتماعية والفردية، بل ابتكار عالم متخيّل مناظر للعالم الحقيقي، وإظهاره على أنه العالم الذي يعيش فيه المتلقّي، فكلما خُلع التخييل على الوقائع الحقيقية زادت جاذبية وتأثيرا. واستعارة موضوعات الرواية من العالم الحقيقي، على سبيل الاستعارة المجازية، تجعل القارئ يؤازر الشخصيات الإيجابية في ذلك العالم، وينفر من السلبية، بدخوله معها بحوار نفسي، قوامه القبول أو الاختصام؛ فتتأسس العلاقة بين عالم السرد وعالم القارئ، وسرعان ما يتلاشى سؤال صدق الأحداث أو كذبها من الاهتمام، ويحلّ محله القبول القائم على التصديق أو الرفض المبني على الاعتراض؛ فعلاقة القارئ بمادة الرواية ليست ثابتة، بل في تحوّل مرتبط برؤى الشخصيات، ومآل الأحداث من جهة، وبالذخيرة الثقافية والتأويلية للقارئ من جهة أخرى.

---

(1) م. ن، ص23.

وحذار من عدم الأخذ بأعراف الكتابة السردية، لأنها، فضلا عن إرشاد الكاتب إلى السبيل الصحيح للكتابة، تساعده في تلقّي ما يكتب. فقارئ الرواية غير قارئ الشعر، أو المسرح، أو النقد، وممارسة الكاتب لأنواع كتابية عديدة، يتأدّى عنه فقدان القارئ البوصلة التي توجّهه إلى عالمه. فكما يراعي كاتب الرواية أعراف النوع السردي الذي يكتب فيه، فإن القارئ ينقاد، في استقباله للرواية، لأعراف قراءة ذلك النوع، فتتدخّل الهوية الكتابية للمؤلّف في تقدير قيمته، وتلقي القرّاء لأعماله. وكلما مارس الكاتب أنواعا كتابية كثيرة، خفض ذلك من بلورة موقف واضح من تلقّي أدبه؛ فالتنوع يؤدّي إلى تشتّت انتباه القارئ، الذي يحار في اختيار السياق الذي يدرج فيه الكاتب. فكلّ نوع يصرف الانتباه عن الآخر، وقد يقوّض أهميته عند القارئ. وأذكر مثلا يوضح خطورة الازدواج الكتابي، وهي حالة «بورخيس» الذي وصفته التقارير السريّة لجائزة نوبل بأنه «الأرجنتيني»، المتفرّد، المقاليّ، ومؤلّف الحِكم، وهو كاتب، ومفكّر أصيل»[1].

نتج عن هذا الوصف بقاء اسم بورخيس، أكثر من عشر سنين، على قائمة الترشيح لنيل الجائزة من غير أن يظفر بها؛ لأن لجنة نوبل، كونها لجنة قراءة وتقويم، لم تتفق على النوع الكتابي له. من الصحيح أن عوامل سياسية لها صلة بتأييد بورخيس الحكم العسكري في الأرجنتين قد قللت من فرص منحه الجائزة، غير أن الوثائق كشفت، في بعض المناقشات الختامية، انقسام اللجنة حول الإطار الذي يستوعب أدب بورخيس، فهو: مفكّر أصيل، ومؤلّف حكم، وكاتب ينحو فيما يكتب نحو المقالة، مما جعل كل وصف ينازع الآخر، بل يقوض الاهتمام به. نال بورخيس تقديرا بالغ الأهمية في وسط النخبة العالمية من قرّاء الأدب، لكنه ظلّ غريبا عن أغلبها، فلم يقع الإجماع عليه، وأُفرد غريبا عن قومه من الكتّاب، فجاءت كتابته مغامرة جامحة تداخلت فيها ضروب الكتابة كلها. وبدمجه مع ما لا يقبل الاندماج شكّل دائرة

---

(1) أوسكار هيمير، وداغنس نيهيتر، وثائق نوبل السرية، ترجمة باسم المرعبي، جريدة العربي الجديد، لندن، 2018/2/20.

كتابية عابرة للأعراف السائدة، لكنها لم تلق قبولا إلا من طرف العارفين بذلك؛ فنزوعه إلى نقض التقاليد الأدبية انتهى به منتهكا لأعرافها[1] .

2. الرواية، والدنيا، والمجتمع السردي.

الرواية فن دنيوي، فهي تنشد إقامة صلة مع العالم بواسطة التمثيل. ويتعذّر تصوّر وجود الرواية من غير وجود العالم، فهو موضوعها، وفيه يترتّب شأنها، بداية من التفكير بها وصولا إلى تلقّيها، مرورا بكتابتها، وتأويلها. وموضوعها الإنسان في أحواله المختلفة، وقد آل إلى مخلوق متخيّل يعيش الحياة كما يعيش نظيره الإنساني في الدنيا. ولا يراد بهذا القول إن الرواية تستنسخ العالم، فالأصوب أنها تتولّى تمثيله، ومساءلته، وتعديل أحداثه المتناثرة بحبكة تجعله قابلا للإدراك، والفهم، باقتراح صور لفظية دالّة عليه. ليست الرواية مرآة للعالم؛ فعالمها الافتراضي ينبّه القارئ إلى ما في عالمه من تجارب وخبرات، وأحلام وأوهام، وأخطار ومسرّات. تلتقط الرواية ما غاب عن الإنسان في العالم، وما ظلّ جاهلا به لقصور في حواسّه، أو لأنه عاجز عن استيعاب صوره المتفرّقة، فتتولّى إعادة تشكيلها بما يلبّي حاجة الإنسان للمعرفة. وسواء قامت الرواية على التخيّل الافتراضي، أو أنها اعتمدت البحث وسيلة لها، فقصدها اختزال العالم إلى جملة من الصور السردية التي تساعد القارئ على استكشاف ذلك العالم.

يزيد فهم الإنسان للدنيا من فهم الرواية، وتقدير قيمتها، ويسهم فهم الرواية في معرفة الدنيا. ويهدف تأكيد الترابط بين الرواية والعالم إلى نزع الوظيفة الأيديولوجية عن الرواية، وإبطال الوظيفة الوعظية عنها، وبخاصة الدينية، وحمايتها من الدفع بها إلى غير ما ابتدعت له. وقد وصف «يوسا» المجتمع الذي لا يعنى بالأدب بأنه «مجتمع همجيّ» لأنه يخاطر بحريته. فالأدب، كان وسيبقى، واحدا من القواسم المشتركة للتجربة البشرية، فمن خلاله يتعرّف الناس على أنفسهم، وعلى سواهم، بصرف النظر عن اختلاف وظائفهم، وأنماط حياتهم، وأماكنهم الجغرافية والثقافية، أو

---

(1) عبدالله إبراهيم، عين الشمس: ثنائية الإبصار والعمى من هوميروس إلى بورخيس، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، 2018، ص480.

حتى ظروفهم الشخصية، فلا شيء يحمي الإنسان من غباء الكبرياء، والتعصّب، والفصل الديني والسياسي والقومي، أفضل من تلك الحقيقة التي تظهر دائما في الأدب العظيم[1] .

ينشيء المؤلّف مجتمعا سرديا في روايته. وأقصد بالمجتمع السردي، ذلك الخليط المتفاعل من الشخصيات في العالم الافتراضي الذي تتضارب فيه الآراء، والمواقف، والافعال حول موضوع ما. وهو مجتمع متنوّع في شخصياته، ويختلف من رواية إلى أخرى، ومن روائي إلى آخر، ويتباين من عصر إلى عصر بالعلاقات البينيّة، أو المواقع الفاعلة، لكلّ شخصية في العالم المتخيّل؛ فمجتمع روايات دوستويفسكي غير مجتمع روايات تولستوي، ومجتمع روايات كافكا غير مجتمع روايات محفوظ؛ والعلاقات الرابطة بين شخصيات مجتمع رواية «يوليسيس» تختلف عن العلاقات الرابطة بين الشخصيات في مجتمع رواية «البحث عن الزمن الضائع»، فالمجتمع السردي في كل رواية، صغيرا كان أم كبيرا، يختلف في هذه الرواية عن تلك للكاتب نفسه. وتتباين المجتمعات السردية بين رواية وأخرى بحسب عدد الشخصيات وأدوارها؛ فمجتمع رواية «الحرب والسلام» الذي يتألف من نحو خمسمئة شخصية، يختلف عن نظيره في رواية «البحث عن الزمن الضائع» الذي يتألف من نحو ألفي شخصية، وتختلف أحداث روايات السلالات، مثل «ملحمة الحرافيش» لمحفوظ، و«آل بودنبروك» لتوماس مان، و«جودت بيك وأبناؤه» لأورهان باموك، و«أسرة تيبو» لروجيه دوغار، عن روايات الأفراد، مثل «الجحيم» لهنري باربوس، و«بطل من هذا الزمان» لليرمنتوف، و«غاتسبي العظيم» لفيتزجيرالد. وإلى ذلك تختلف من ناحية الموضوعات العامة، فـ «الساعة الخامسة والعشرون» لجورجيو، تختلف في موضوعها عن «البحث عن وليد مسعود» لجبرا إبراهيم جبرا، وهذه تختلف عن «موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح.

ويلزم التحذير من المقايسة المنطقية بين المجتمع السردي والمجتمع المرجعي؛ فتلك

---

(1) بورغاس يوسا، لماذا نقرأ الأدب. انظر كتاب: داخل المكتبة..خارج العالم، ترجمة راضي النماصي، أثير، الدمام، 2016، ص 78-88-89.

المقايسة تقوم على مطابقة عالمين: متخيّل وواقعي، والأخذ بها في وصف المجتمع السردي والحكم عليه يجعل من المجتمع الواقعي معيارا لصحة أحوال المجتمع السردي؛ ولا يصحّ اتخاذ المجتمع السردي معيارا لصواب المجتمع الواقعي؛ لأنه يقع تزوير في الوصف، وخطأ في النتائج لا تفيد السرد، ولا تنفع الواقع؛ إنما تتحقق الفائدة بالتفكير في أحوال المجتمعين المتجاورين بوساطة التأويل الهادف إلى إثراء المعرفة المتبادلة فيما بينهما. ويخضع المجتمع السردي لنوعين من التأثير من ناحية الإرسال، ومن ناحية التلقّي؛ تأثير مصدره المؤلّف الضمني الذي يحمل آراء الكاتب، وهو يقوم بتركيب ذلك المجتمع بوسائل السرد على سبيل التخييل، فيتولّى توزيعها على الشخصيات حسب أدوارها في العالم الافتراضي، ثم يتوارى من غير أن يعلن عن نفسه في تضاعيف السرد؛ إنما تتولّى الشخصيات التعبير عن آرائه التي تقتضيها أحوال العالم التخيلي. أو أن تنشقّ الشخصيات عن المؤلّف بتفاعلها مع الشخصيات المشاركة لها في ذلك المجتمع، فتأتي بأفكار لم تخطر له قبل أن يشرع في الكتابة، وفي أثنائها. وقد تظهر تلك الأفكار بتأثير من القارئ الضمني، الذي يستجيب للإشارات النصية في ضوء الأحوال الثقافية لمجتمع القرّاء، فيعيد بناء ذلك المجتمع بحسب إدراكه، ومعرفته، وذوقه، وخبراته. وبعبارة أخرى، فالمؤلّف يقترح عالما بالإرسال يتولّى القارئ تجسيده بالتلقّي، وينشط المجتمع السردي كلما نجح الاثنان في بناء مكوّناته من طرف الأول، أو في صوغ معناه من قبل الثاني.

ولأن الرواية فن دنيوي متطوّر فإنها تتأثر بالسياق الثقافي الحاضن لها. قال «باختين» إنّ «الرواية هي النوع الأدبي الوحيد الذي لا يزال في طور التكوين، النوع الوحيد الذي لم يكتمل بعد؛ فبنية هذا النوع لا تزال بحاجة إلى زمن طويل لتستقرّ بشكل نهائي». ويعود ذلك، إلى أنها على خلاف الأنواع الأخرى «لا تملك قوانين خاصة، وما هو فعّال تاريخيا يتشكّل من عدة نماذج روائية، وليس من القواعد الروائية بحدّ ذاتها»[1] . وقدم تفسيره الآتي لذلك: لأن الرواية نوع أدبي قيد التكوين، ومن

(1) ميخائيل باختين، الملحمة والرواية، ترجمة جمال شحيّد، معهد الإنماء العربي، بيروت، 1982، ص19، 20.

نتاج الأزمنة الحديثة، فهو يتفاعل مع عصره، ولا يقبل التعايش مع غيره من الأنواع، بل يقاتل بضراوة لفرض سيادته داخل الأدب. وحيثما تنتصر الرواية، تتلاشى الأنواع القديمة، وإذ عرفت الأنواع القديمة، الانسجام، والاكتمال، وتبادل التأثيرات فيما بينها، فلم تقبل الرواية بذلك، إنما خرجت عن الإجماع، ورفضت الاندماج مع غيرها، بل سخرت من الأنواع الأدبية الأخرى، وفضحت الطابع المصطنع لأشكالها ولغتها، وسعت إلى التهامها، وجعلها جزءا من تركيبها، بعد إعطائها معنى آخر، ولهجة أخرى[1].

الرواية نوع سردي يدافع عن نفسه بمقدار ما يلتهم الأنواع الأخرى، ويرغمها على الرضوخ له، فرجح تفوّق الروائي على غيره من الكتّاب، بما في ذلك حصافة قارئ الرواية. وفِي ضوء ذلك رتّب «موم» للروائي حقوقا على قرّاء روايته، منها ضرورة توفّر الاستعداد لقراءة كتاب من ثلاثمئة أو أربعمئة صفحة، وتوفّر سعة من الخيال يساعد القرّاء على تصوّر الأحداث التي يسعى الكاتب إلى إمتاعهم بها بما يستلزم من تجسيد الصور التي يرسمها في مخيلتهم، وتوفر القدرة على التعاطف معه لكي يندمجوا مع شخصيات روايته بما يعتمل في نفوسهم من مشاعر الحب والحزن والعذاب، وخوض المخاطر والمغامرات، فما لم «يكن القارئ قادرا على أن يمنح شيئا من نفسه، فلن يستطيع أن يأخذ من الرواية أحسن ما تعطيه»[2].

ثم يلزم الانتباه إلى أمر آخر له صلة بالتوثيق السردي، فما دامت الرواية تقترح مقتربا لأحداثها غير مقترب الوثيقة، فسوف يتأدّى عن ذلك خدش هيبة التاريخ، والنظر إليه من زاوية جديدة ما خطرت ببال المؤرخين. ومصدر الهيبة هو القول بالدقة والموضوعية، ومراعاة شروط الميثاق المبرم بين المؤرّخ والقارئ. لا يصحّ وصف كتابة الرواية بأنها انحراف عن الطريق القويم للنظر إلى أحداث الواقع كما ينبغي، فهي استلهام التجارب الاجتماعية الكامنة فيه، وعلى ذلك تتأسس علاقة بين الرواية

---

(1) م. ن، ص 20، 22.

(2) سومرست موم، عشر روايات خالدة، ترجمة سيّد جاد وسعيد عبد المحسن، دار المعارف، القاهرة،1971، ص11.

والقارئ، قوامها الألفة والمؤانسة. فما السبيل إلى تحقيق ذلك بين الاثنين؟ لن أستبعد وجود قارئ ينكر هذه الألفة، فلا تقوم كلّ المعارف عليها. ويفضل أن تكون هنالك مسافة تفصل القارئ عمّا يقرأ لكي يتمكّن من إبداء الرأي فيما يقرأ، وتلك خطوة نحو التخلّص من سطوة الآخرين.

للقارئ الأول الباحث عن وسيلة تقوده إلى الألفة، والتمرّس في تذوق ثمار السرد، أقول: هنالك طريقتان ثبتت فائدتهما في تأسيس علاقة بين الرواية وقارئها، طريقة عامة لا سبيل غيرها للقارئ، وأخرى خاصة يُنصح بها اختيارا، لكنها لازمة للمشتغل في حقل السرد. أما العامة، فأصطلح عليها «الطريقة الزمنية»، وهي وضع دليل إرشادي مرن يتعقّب تاريخ الأعمال الروائية الكبرى، وكتّابها حسب العصور، وهو يعطي القارئ صورة وافية عن تاريخ النوع الروائي، ويدفعه إلى التوغل في بحر السرد، مطمئنا إلى أنه يتعقّب الأمواج موجة إثر موجة، ولا يلبث أن يجيد مراوغة الأمواج، ويحتمل أن يعاندها مختبرا معرفته بأخطارها بعد طول مراس. وسوف ينكشف له عالم السرد على خير ما يكون الانكشاف، ويحلّ الشغف محلّ العزوف، والثقة محل الارتياب. أما الخاصة، فاصطلح عليها «الطريقة السردية»، وفيها ينصبّ الاهتمام على فهم الأشكال السردية، وكيفية تطور أبنيتها، ابتداء بالبناء المتتابع حيث يظهر التدرج بالأحداث من بداية واضحة إلى نهاية أوضح، وصولا إلى البناء المتداخل حيث تتمازج الأحداث والشخصيات، فلا يلاحظ تطور فيها، مرورا بأبنية أخرى منها: التوازي، والتضمين، والتكرار حسب وجهات النظر، فضلا عن أساليب السرد، وبناء الشخصيات.

وأراني بإزاء خيار ثالث يجمع فوائد الطريقتين، ويحقق المنفعة، والمتعة، فلو نجح القارئ الحصيف في مرحلة مبكّرة من حياته الأدبية، في دمج الطريقتين، لجنى ثمار المغامرة بكل معنى الكلمة، فستكون لائحته غنية؛ لأنها تضع أمامه تاريخ تطور الرواية، وتطور أشكالها. وهو أمر نفيس لأنه يؤسس لصلة ثرية بالعالم الذي تعيش فيه شخصيات بجوارنا لكننا لا نعرفها، عالم مواز متاح لنا الغوص فيه، وإن تحقق ذلك، فسوف يعرف القارئ، الذي سينتهي كاتبا في غالب الظن، موقعه ضمن عصور السرد، فيتمكّن، آنذاك، من خوض مغامرات تحديث الشكل الخاص به، فلا تجديد من دون معرفة.

وجوابي على المطلب الذي يزدري التماهي مع تجربة السرد، ويضع نفسه خارجها ليتمكّن من رؤيتها بأفضل مما لو غاص فيها، أقول، بأن منطق السؤال صحيح، لكن الفائدة منه ضئيلة. أصرّح بأنني من دعاة المسافة النقدية الفاصلة بين المرء والظواهر الدينية، والأدبية، والأيديولوجية. فما أن يغوص فيها بغير وعي حتى يصبح مبشّرا أو تابعا، فلا يرى منها إلا ما يُراد له أن يرى، ولا يقول إلا بقول غيره. ولا أقصد بالتماهي الذوبان في الظاهرة السردية، وعدم التفكير بها، بل أقصد الغوص فيها غوص العارف، فلا تتأسس الألفة إلا على قاعدة من المعرفة. ولعل هذه المعرفة تؤدّي دور المسافة المطلوبة بين المرء والدين أو الأيديولوجيا. فكما ينبغي التحذير من التماهي مع تلك الظواهر في عصر القارئ؛ لأنه يحيله واعظا، وليس مفكّرا، فكذلك تؤدّي المعرفة بالسرد دور الضامن بألاّ يصبح القارئ «دون كيخوته» آخر، يصدّق كل ما تعرضه عليه تجربة السرد، فليس التصديق العقلي بالمتخيلات السردية هو الغاية من الكتابة والقراءة، بل الاستكشاف النفساني الذي يتمرّس به القارئ، فيتحول إلى معرفة يتبيّن بها ذاته وعالمه. وعلى هذا، فالقارئ الذي يرغب في أن يتحول إلى روائي يكون محتاجا إلى استكشاف قارة السرد بوعي يتنامى مع مرور الوقت، ولن يفيده النقد في ذلك، ولا النأي عنها بدواعي حماية نفسه من تأثيرها. فينبغي أن يفكّر بها وفيها، لكي يتمكّن منها، مراعيا العقد الذي ينص على أنها تجربة خيالية تتصل بالواقع، وتنفصل عنه: تتصل به بالتأويل، وتنفصل عنه بالشكل.

ولعلّ التناسب بين الأقوال والأفكار هو من بين المعضلات التي تواجه كتّاب السرد، ويحسن في الكتابة توافقا معقولا بين مستوى التعبير ومستوى التفكير عند الشخصيات المتخيّلة. والاعتقاد بأن ذلك ينبغي أن يتطابق مع الحالة التي يكون عليها الكاتب في حياته الاجتماعية يجعله رهينة نسق اجتماعي، فيما ينبغي أن تتحدّد علاقته بالكتابة استجابة لمقتضيات الخطاب، ولوازمه، وحاجة العالم الافتراضي الذي تعيش فيه شخصياته. ومعروف أنّ الكاتب شخص متعدد الانتماءات يتولّى جزء منه الانشغال فقط بأمر الكتابة، وذلك هو «المؤلّف الضمني» المتواري فيه. يقوم المؤلّف الضمني ببناء عالم متخيّل لا يشترط فيه مطابقة العالم الحقيقي، فكثير من المؤلّفين الضمنيين يكتبون عن عوالم يجهلها الكتّاب الحقيقيون، ويمارسون عادات لا يقبلون

بها، بل يتخيّلون عوالم، ويختلقون شخصيات، وينتجون أفكارا لا تَمتْ إلى بلادهم، وعصورهم، بأية صلة، وذلك هو الخيال المطلق الذي لا يجوز تقييده بقيد مرجعي يملي عليه ما لا يتوافق مع حاجة روايته.

ومادام المؤلّف الضمني هو خالق العالم الافتراضي، فلن يكون مطالبا بمحاكاة واقع مجتمع الكاتب كما هو، بل مجاوزته إلى عالم مفترض يرتبط بالعالم الأول على سبيل التأويل. وإلى كلّ ذلك تقطع الكتابة السردية نفسها عن الواقع الحقيقي للكاتب حينما يتولّى رواة يبتكرهم المؤلّف الضمني لتولّي ترتيب ذلك العالم المتخيّل. وهؤلاء، في غالبيتهم، منفصلون عن المؤلّف الضمني إلا في حال الكتابة السيرية، سواء كانت ذاتية أم روائية، فيكون العالم الافتراضي مبتعدا عن عالم الكاتب بدرجتين في الأقل: درجة المؤلّف الضمني، ودرجة الراوي، عليما كان أم مشاركا. ومن الضروري أن يعي الكاتب هذه العلاقات، ويحسب حسابها في أثناء الكتابة، وإلا وقع ضحية كتابة تبشيرية، أو خطابية، أو إنشائية، وكلها ليست من السرد في شيء.

3. تحذير افتراضي.

لا أفترض وعيا نظريا لدى معظم الروائيين بالكيفية التي يشتغل بها السرد في بناء المجتمع السردي، ومن ذلك ترتيب الأحداث، وبناء الشخصيات، ونشر الأفكار؛ فجلّهم ورث تقاليد الكتابة عمّن سبقهم، وجروا عليها. وأفضل مدرسة يتلقّى فيها الكتّاب مهارات السرد هي: الاستغراق في العوالم التي أنشأها كبار الروائيين، فأولئك يجهزونهم بما يحتاجون إليه من حيث عرفوا أم لم يعرفوا. وعلى الرغم من أنّ الروائي يزداد خبرة فيما لو عرف حدود السرد، وعناصره، وطرائق الكتابة السردية، غير أنّ الأفضل له أن يتلقّى خبراته من كبار الكتّاب على أن يستقيها من نظريات السرد. فما من نظرية خلقت أديبا إن لم تكن قد أفسدته، وليس من شأن الكاتب الغوص في المعرفة النظرية، بل التمرّس في بناء العوالم الافتراضية، ومواردها، من أجل استيعاب طرائق السابقين، والتأمّل فيها، والإفادة منها، ثم تخطّيها. وحذار من محاكاتها، والوقوع في حبائلها المُغرية.

من الصحيح أنّ الكتابة على قاعدة من البداهة قد انقضى عهدها، وصار ينبغي

على الروائي الاطلاع على طرائق السرد من مصادرها. غير أنّ هذا لا يعفي الروائيين من نهل خبراتهم ممّن خاضوا تجارب ناجحة في الكتابة قبلهم، فلقد اشتقت سلالة الروائيين مسارا ذهبيا للكتابة، واتخاذ هذا المسار طريقا يزود الكاتب بمهارات لن يتلقّاها عن طريق آخر، ولا غنى عنه لأي روائي في بداياته الأولى؛ فالسير على هدي السابقين، والتشبّع بأساليبهم، قبل الخروج عليهم - خروج القادر وليس المارق - يغذّي الروائي بالأعراف البديهية للكتابة التي لا تفلح نظريات السرد في توفيرها له، وباتباع هذا المسار، ربما يستطيع الروائي، في وقت لاحق أن يثري تجربته بالاطلاع على ما استخلصه النقد من دراسته للظاهرة السردية، فتكون فائدة عامة فوق الفائدة الخاصة. وبقولي هذا، لا أريد إبطال وظيفة النقد، وأحبط فائدته الجليلة في استنطاق الآثار الأدبية، بل أروّج للارتواء من مناهل السرد قبل الخوض في مضمار الآراء النقدية حوله.

وإذ وقع التحذير من محاكاة الأعمال السردية التي تنتمي إلى جنس الكتابة نفسه خشية التقليد الضعيف، فالأحرى تجنّب تطبيق النظريات النقدية في الكتابة الروائية. وسوف أتوقف على مثال دال، أريد به رسم خطر الأمرين على الكتابة والكاتب؛ فقراءة كتاب «قضايا الرواية الحديثة» لريكاردو، المخصّص برمّته لتحليل الرواية الفرنسية الجديدة عند آلان روب غرييه، وكلود سيمون، وميشيل بوتور، وناتالي ساروت، لن يصلح دليلا يأخذ به أي روائي ليكتب رواية على غرار «الغيرة»، و«التحول»، «والريح»، و«الثمار الذهبية». وقراءة كتاب غرييه «نحو رواية جديدة»، وكتاب بوتور «بحوث في الرواية الجديدة» لن تمكّن أحدا من كتابة رواية على غرار ما شكّل ظاهرة في الكتابة الفرنسية خلال منتصف القرن العشرين وما بعده. فذلك اتجاه في الكتابة، أفرزته الشكوك في قيمة السرد القائم على ترتيب الحكاية، والارتياب بتتابع الأحداث، ومجافاة الطريقة التقليدية في رسم الملامح الكاملة للشخصيات، وتحديد وظائفها، وبيان أفكارها، وكشف هوياتها، وأحلّ محل ذلك الضمائر المفردة، واللوحات السردية الخالية من الحبكات، فاكتفت تلك الروايات بوصف مسترسل للأماكن في تحدٍّ للسرد الذي ثبّت ركائزه ستندال، وبلزاك، وفلوبير، وهوغو.

وإذ استغنت الرواية الفرنسية الجديدة عن كثير من العناصر الفاعلة في الكتابة

السردية، فلا يجوز تعميم ذلك على أي من آداب الأمم الأخرى التي مازال للحكاية، والشخصية، والحبكة، والحدث، دور كبير في تلقّي الأدب، وفي وظيفته الثقافية والاجتماعية. ولهذا لم تلق نماذج تلك الرواية نجاحا يذكر خارج بلادها، لأنها «رفضت اللغة المجازية من أجل تعبير مجرد في عرض الواقع الموضوعي»، فكان أن انتهت آثارها في «المتحف الأدبي»؛ حدث ذلك لأن الثورة الاجتماعية اعتمدت المصادر المجازية «كي تغرس رسالتها في أعماق البشر»[1] .

وفي الوقت الذي احتفى فيه العالم الفرانكفوني، وحواشيه الثقافية، بالرواية الفرنسية الجديدة، ظهرت معالم السخط عليها في غير مكان من العالم؛ ليس لأنها تنكّبت لأعراف الكتابة السردية، حسب، إنما لأنها، فضلا عن ذلك، قالت بإفلاس موضوع الرواية. وكان هذا مثار استياء بعض كتّاب الأطراف، ففي ذروة الاحتفاء الصاخب بها، نشر نجيب محفوظ بحثا، في مطلع عام 1964، نزع فيه الادعاء بإفلاس الرواية، وفقر موضوعها، وهو ما صرّح به غرييه في مؤتمر للأدباء في موسكو، فذلك تبرير للشكل الذي اقترحه صاحبها، ويريد إرغام الآخرين عليه، وقوامه «وصف الأشياء العادية وصفا مسهبا، وكأنه عالم طبيعة وقع على حفرية نادرة، فأجرى عليها دراسة وصفية نادرة»، وهو بهذا الاهتمام المفرط بوصف الأشياء «يريد أن ينفي ألفة الإنسان للأشياء التي يراها، ويستعملها في حياته اليومية، وأن يخلق نوعا من الغربة بين الطبيعة وبين الإنسان، بل بين أكثر مظاهر الطبيعة قربا للإنسان، وهي الأدوات التي يستعملها، والأماكن التي يزاول العيش فيها. إنه يريد القول بتفرّد الإنسان في الكون، وبانقطاع أية صلة حقيقية له بما هو خارج نفسه». وزاد محفوظ على ذلك بالقول إنه إذا أُخذ رأي غرييه بوصفه حجة ثابتة، فيجب أن «ندفن الأدب كلّه، وجميع الفنون الأخرى»[2] .

---

(1) وول شوينكا، الأسطورة والأدب والعالم الإفريقي، ترجمة نسيم مجلي، وإيرين مجلي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2016، ص73.

(2) نجيب محفوظ، اتجاهي الجديد ومستقبل الرواية، مجلة الكاتب، القاهرة، 1964، انظره ملحقا بكتاب: محمد شعير، أولاد حارتنا: سيرة الرواية المحرّمة، دار العين للنشر، القاهرة، 2018، ص275 -284.

لم يجانب محفوظ الصواب فيما ذهب إليه، فذلك ما آل إليه مصير الرواية الفرنسية الجديدة، وقد حكم مؤلّفا كتاب «تاريخ فرنسا الثقافي» عليها بأنها اعتداء على الأدب حرّض عليه عدد من الكتّاب حينما وجدوا أنفسهم في قلب الصراع الناشب ضد الرواية التقليدية، فعزموا على تأسيس هوية جديدة للكتابة، ومنهم: آلان روب غرييه، وميشيل بوتور، وجان ريكاردو، وشغلوا ثلاثتهم برسم مواصفات هذه الكتابة بمؤلّفات قائمة بذاتها بشّرت بهذا الضرب الجديد من السرد، ودافعت عنه كونه بديلا عن السرد الموروث، وسرعان ما تلقّفت أعمالهم دور النشر، والمجلات، والصحف، فأسهمت في شيوع هذا التيار في الكتابة. وكان مقصد هذه الرواية محو آثر الشخصيات والأحداث والحبكات، فذلك يعود إلى زمن مضى، وما عاد له من فائدة ترتجى، فوقع إلغاء أسماء الشخصيات وملامحها، والاكتفاء بأحرف منها، أو الاقتصار على الضمائر الدالة عليها، ويفضل عدم تسمية أية شخصية كيلا يقع إسقاطها على شخصيات في الواقع، وجرى الاتفاق على نسف مفهوم الرواية الذي أشاعه بلزاك وأضرابه في القرن التاسع عشر. ولاقى هذا الاتجاه قبولا من طرف روّاد النقد الجديد في فرنسا، ومنهم «بارت» فكلاهما أراد القضاء على مركزية الموضوع في الكتابة، وفي إذابة المعنى، فوقع تواطؤ متكافل تعايشت فيه الرواية الجديدة مع النقد الجديد إلى حوالي منتصف سبعينيات القرن العشرين «حيث كان النصّ هو الأفق المشترك للكتّاب تارة في موقف الروائيين، وتارة في موقف المنظّرين لما يكتبون»[1] .

عاصر بارت تجربة الرواية الفرنسية الجديدة، واهتمّ بأعمال آلان روب غرييه، ووجدها مشغولة بالسطوح، وليس بالأعماق الدفينة، فالنصّ لا يحيل إلى عالم مرجعي، بل يصطنع عالما بصريا مسطحا؛ فيما قامت الرواية على قاعدة التنقيب في الأعماق، وحدّدت وظيفتها في كشف «المستوى الداخلي للإنسان والمجتمع». أمّا محاولة غرييه، فهدفت إلى «بناء الرواية سطحيا، فتمّ وضع العمق بين قوسين، وتمّ رفع الأشياء والفضاءات، وتنقّل الإنسان من هذه إلى تلك إلى مقام الذوات، فأصبحت

(1) باسكله جوتشيل، وإيمانويليه لوابيه، تاريخ فرنسا الثقافي، ترجمة مصطفى ماهر، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2011، ص 354-357.

الرواية تجربة مباشرة عن محيط الإنسان من دون أن تكون لهذا الإنسان القدرة على الافتخار بميزة نفسية لمواجهة المحيط الموضوعي الذي يكتشفه»؛ فرواية غرييه «لا تُقرأ بالطريقة الشاملة والمتقطّعة التي نقرأ بها أية رواية تقليدية، حيث ينتقل الفهم من فقرة إلى أخرى، ومن أزمة إلى أخرى، وحيث لا تلتقط العين المسار الخطّي إلا بشكل متقطّع، كما لو أن القراءة يجب أن تعيد إنتاج تراتبية العالم الكلاسيكي نفسها..فيفرض السرد ضرورة الهضم الاستيعابي للمادة كما لو أن القارئ يخضع إلى نوع من التربية الصارمة، ويحسّ بأنه مشدود وممدود على استمرارية الأشياء، ومساراتها، فلا يأتيه الإمساك من الإكراه ولا من الإغراء... وهذه النوعية الجديدة من القراءة ترتبط بالطبيعة البصرية الخالصة للمادة الروائية»[1] . وختم بارت وصفه لكتابة غرييه بأنها «ليس لها حجم، وليس لها عمق، فهي تظلّ عند سطح الشيء من دون أن تعطي أهمية لإحدى ميّزاته»[2] .

بإزاء التحذير من المحاكاة المزدوجة للنصوص السردية والنقدية يكون خيار الكاتب الغوص في التجارب السردية العظيمة. والقراءة هي التي تدفع بشغف الكتابة، لا سبب يضارع القراءة من أجل الانتقال إلى عالم الكتابة. وتأتي فائدة النقد بعد اكتمال الكتابة، فتنصرف للتحليل مرة، وإلى التأويل مرة أخرى. شدّد «يوسا» على أن وظيفة النقد هي فتح مغاليق عالم الكتّاب، ووصف أساليبهم، «يمكن للنقد أن يكون مرشدا عظيم القيمة في النفاذ إلى عالم المؤلّف وأساليبه»[3] . ولكن لن يفتح الطريق للكاتب، ولن يعبّده له، ولن يجهّز له شيئا ذا بال في مغامرة الكتابة، ولا أمل في كتابة تترسّم خطى النقاد، فآراؤهم خلاصة تجارب متراكمة بغية استخلاص معرفة بالكتابة. وهذه لن تفيد الكاتب في عمله، بل يقتصر دورها على

---

(1) رولان بارت، في الأدب والكتابة والنقد، ترجمة عبد الرحمن بوعلي، دار نينوى، دمشق، 2014، ص23، 25.

(2) م.ن، ص12.

(3) ماريو بارغاس يوسا، رسائل الى روائي شاب، ترجمة صالح علماني، دمشق، دار المدى، 2005، ص129.

وضع خطوط عامة للبنيات، والحبكات، والموضوعات، والأساليب، وما يترتب على ذلك من تأويلات ثقافية. وهي أشبه بقوانين السير التي لا يمكن تطبيقها من غير قيادة، ومثل تعليمات السباحة التي لا تؤدّي إلى العوم من دون التمرّس بالسباحة قبل ذلك؛ فيفضل تلقّي خبرات الكتابة من الكتّاب قبل استشرافها من النقّاد. ففيما يبني الكاتب عالما يستخلص الناقد أوصافا له، وفيما يقوم الأخير بتحليله، يقوم الأول بتشييد أركانه، وإذ يقع النقد في منطقة مجاورة لمنطقة الإبداع، فهما يختلفان في الدور والوظيفة والوسيلة والغاية.

لن أنخرط في المفاضلة بين دورين ووظيفتين في عالم الأدب، ولكن لا سبيل لانتزاع شرعية هذا من دون ذاك، فما صنع النقدُ كاتبا، وَإِنْ كان هو الذي ينزّل الكتّاب منزلتهم المناسبة في سياق الآداب القومية والعالمية. وكما ينبغي على الناقد أن يتدرّب في مدرسة كبار النقاد، ويتلقّى منهم أصول التفكير النقدي، فينبغي على الروائي أن يتمرّس بالكتابة في مدرسة عِظام الروائيين. وحينما يشبّان عن الطوق يحقّ لهما النهل من هذا وذاك كيفما كان، وأينما كان، فروافد الكتابة الروائية والنقدية متصلة فيما بينها. وقد يستخلص ناقد نابه نظرية من نص أو جملة من النصوص الروائية، وربما توقد ملاحظة نقدية شرارة الأفكار في خيال كاتب. والأفضل انفتاح الكتابة السردية على نظائرها، وألا تنغلق على نفسها بدعاوى الصفاء، فلا كتابة مطلقة التجريد؛ بل هي تمثيلات لعوالم متنوعة. ولن يكون النصح النقدي مُجديا لقارئ الرواية إلا بمساعدته في وضع خريطة للقراءة تكون ثمرتها مفيدة له لكي يلج منطقة الكتابة، ولا يضلّ السبيل إليها. وبانخراطه فيها، فسوف يحامي عن نفسه وعن تجربته، إذ تُستقى الخبرات من أصحابها الذين استخلصوها بالممارسة المهتدية بالحسّ السليم.

إنّ الاستنكاف عن التعرّف على التجارب الثرية في الكتابة الروائية له من الضرر ما لن يقدرّه كاتب بدواعي الجهل وما يتبعه من طيش، وسفاهة، ورعونة، فالانصراف عنها بذرائع كونها عتيقة، أو تقليدية، مبعثه تعلّق الكاتب بتصوّر ضيق للكتابة، وتاريخها، وشروطها، فكأنها تبدأ به، وبجيله، وبمجتمعه، وخير للمرء أن ينهل من نبع الكتابة الصحيحة من ادّعاء الارتواء من سراب. ولم أجد كاتبا يشار له

بالبنان لم يسع للاغتراف من عيون التجارب السردية التي سبقته، فللوصول إلى هدفه عليه السير في دروب السابقين أولا، وارتشاف صنعتهم، واستكمال عمله بفتح طريق خاص به؛ فالتجربة السردية مفتوحة على الاحتمالات كلها، وليس ينبغي لأحد الادّعاء بأنها تبدأ به، وتنتهي بمعاصريه.

لديّ حفنة من الأدلّة على أنّ فئة من الروائيين اهتمت بالمستوى النظري للكتابة السردية، وحاولت أن تكون رواياتها تعبيرا عن وعيها النظري بشروطها، وأخصّ منها، على سبيل المثال: إيميل زولا، وهنري جيمس، وكونديرا، وإيكو، وغرييه، وبوتور، فقد طرق هؤلاء أبواب الكتابة السردية، وكيفية إنشائها، ووظائفها، بخبرات نقدية عن أصولها وفصولها، لكنّ الغالبية العظمى من الكتاب انصرفوا إليها من دون ذلك. ومع أنّ بعضهم أودع الخبرات النقدية في رواياته، مثل ديدرو في «جاك القدري»، وستيرن في «ترسترام شاندي»، اللذين ضمّنا رواياتهما آراء حول الكتابة السردية، غير أن جلّ الكتّاب عزفوا عن ذلك، واهتدوا بالأعراف العامة التي درج عليها السابقون. وسوف أبذل جهدا بلا طائل إذا ما حاولت إثبات آراء صريحة حول بناء الرواية عند ستندال، وبلزاك، وفلوبير، وديكنز، وملفل، وتولستوي، ودوستويفسكي، وبروست، ومحفوظ، ويشار كمال، وميشيما، وتوماس مان، وطائفة لا حصر لها من أضرابهم، فقد شغلوا بالكتابة ذاتها، ولم ينصرفوا إلى شؤونها السردية، والأسلوبية، والدلالية.

ومع ما أشرت إليه من تحذير في تطبيق شروط النقّاد، ومن تنبيه على عدم الكتابة استجابة لقواعد صارمة، بل مراعاة أعراف صنعة الكتابة التي أفرزتها الظاهرة السردية، والسعي لإثرائها، فلا أعدم الإفادة من بعض الآراء حول الكتابة؛ فحينما اكتملت تجربة غوغول بإصداره رواية «نفوس ميتة» راح يتوسّل معارفه من النقاد يرجوهم أن يبيّنوا له عيوب كتابه، فكتب «لا يمكنني الانطلاق بجرأة إلى أن أعرف ما يقوله النقّاد، فالنقد يعطيني أجنحة، وإنني أرى عملي أكبر بعد النقد، وردود الأفعال، والآراء المتناقضة»[1] . وبذلك طلب الآراء النقدية حول روايته، وسرعان ما وصله شيء منها يفيد بأن «أسلوبه رديء جدا»، فكان أن سعى إلى تعديل ما كتب

---

(1) هنري ترويا، غوغول: سيرة نفس ممزّقة، ترجمة حصّة منيف، وزارة الثقافة، دمشق، 2010، ص399.

مستفيدا من ملاحظات النقاد[1]، وتمادى بعضهم في الحطّ من شأنه محذّرين إياه من السقوط في نوع من الكتابة الرديئة «إنك شخص وهب قدرة إبداعية متألّقة، يستخلص بداهة من أسرار اللغة، وأسرار الفن نفسه. تحتلّ في وقتنا الحاضر المقام الأول ككاتب ساخر بفعل طريقتك في النظر إلى الإنسان، والطبيعة، وقدرتك على استخلاص أكثر مظاهرهما ووضعيتهما سخرية. ولكنك ككاتب تنهج أسلوبا رتيبا، لا رغبة لديك لتجشّم عناء إتقان كنوز اللغة والفن، وعندما يتحوّل خيالك من السخرية إلى الجديّة يصبح أسلوبك غير لائق إلى درجة الذوق الرديء، ومغرورا إلى درجة السخف. لستَ إلا عبقريا علّم نفسه بنفسه، تدير الرؤوس قدرته الخلاقة، غير أن أميّته الفنية وجهله لا يثيران إلا الشفقة»[2] . لو وضع غوغول هذه الأقوال نصب عينيه قبل كتابة «نفوس ميتة»، لما كتبها، ولا كتب سواها.

وحدث أن توهّم بعض الروائيين أنهم قادرون على وصف تجاربهم كما يصفها نقاد الأدب، فأخفقوا في ذلك، لأنهم نظروا إليها من غير مراعاة لربطها بسياق الظاهرة السردية. قام بذلك «باموك»: ففي كلمته في حفل جائزة نوبل، وكانت بعنوان «حقيبة أبي»، شرح طريقته في الكتابة، فذكر أنّه يعتكف في غرفة مغلقة يكتب رواياته في شبه عزلة عن العالم، ثم طرح على نفسه سؤالا عن جدوى الكتابة، وأجاب عليه : «إنني أكتب لأنّ لديّ حاجة ذاتية للكتابة! أكتب لأنني لا أستطيع القيام بعمل عادي مثل بقية الناس. أكتب لأنني أريد قراءة كتب كالتي أكتب. أكتب لأنني أحب الجلوس للكتابة في غرفة طوال اليوم. أكتب لأنني لا أستطيع المشاركة في الحياة الواقعية إلا بتغييرها..أكتب لأني أحب رائحة الورق، والقلم، والحبر. أكتب لأنني أؤمن بالأدب، بفن الرواية، أكثر مما أؤمن بأي شيء آخر..أكتب لأنني أخشى من أن أنسى. أكتب لأني أحب المجد والاهتمام الذي تجلبه الكتابة. أكتب لكي أكون وحيدا. أكتب لأني أريد أن يقرأني الآخرون..أكتب لأنّ لديّ اعتقادا طفوليا بخلود المكتبات، وبالطريقة التي تجلس بها كتبي على الرف..أكتب لا

(1) م. ن، ص400.

(2) م. ن، ص435.

لأروي قصة، ولكن لكي أنشئ قصة. أكتب لأني أريد الهرب من الهاجس المزعج بأن ثمة مكانا لا بدّ لي من الذهاب إليه، ولكني- كما يحدث في الحلم- لا أستطيع الوصول..أكتب لكي أكون سعيدا»[1] .

هذه أسباب وجيهة للكتابة على وجه العموم. وربما تخيّل باموك أنه بتنضيد قائمة طويلة منها، سوف يحدث مرحا بين القراء. وبوصفي أحدهم لم أفرح بذلك، فما ذكره من التكرار الذي لا يلقي ضوءا كاشفا على عالمه الروائي، ولا أرغب في أن يستطرد بهذه الهلوسة، ويذكر كل ما عنّ على باله من أسباب تدعوه إلى الكتابة. ولست ناقدا متطلّبا يريد من الكتّاب ما يرغب فيه، ولكن معظم أسبابه لم تنتزع إعجابي، ولم تستأثر باهتمامي، وهي دون ما وجدته في رواياته. على أنني لا أفترض أيضا أن الكتّاب واعون بأسباب الكتابة، كما يعيها النقاد، فلم يتطرق باموك إلى الصلات الأساسية التي تربط الكاتب الحقيقي بالكتابة، فبالكتابة يقيم الروائي حوارا مع نفسه، ومع مجتمعه، ومع العالم، وبغياب هذا الحوار تنعدم أهمية الكتابة، أو أنها تكفّ عن أن تكون ذَات قيمة، فهي ليست هروبا من العالم، بل عزلة مختارة تقوم على النبش في المخفيّات، وإعادة صوغ للعالم بغير ما خلق به. وليس للكاتب طريقة للحوار مع نفسه ومع غيره إلا بكتبه، ففيها تقبع رؤاه، ومواقفه، وتجاربه، وتأملاته، وتخيلاته.

لا يُشفع لباموك اختزال أسباب الكتابة إلى مواقف شخصية تتصل بالغضب أو الاسترضاء، أو الرغبات العابرة، أو ملء الفراغ، أو الانخراط في كتيبة المؤلّفين، أو إنتاج الكتب، فقد أمسى الكاتب باحثا في مشكلات العالم، وقد شغل باموك بذلك، وتعرض لهوية تركيا الحديثة، وهي تعيد تعريف نفسها بين إرث إمبراطوري ثقيل، من جهة، ودولة علمانية تبحث لها عن موقع في خارطة العالم المعاصر، من جهة ثانية، ناهيك عن تصويره الصراعات العميقة في بنية المجتمع التركي حول الأقليات، والمعتقدات، والحريات، والهويات، والانتماءات الثقافية. وظني أنه صمت عن السبب الرئيس للكتابة بوصفها حوارا وبحثا، فنقّب عن لا شيء في حقيبة فارغة من أجل

---

(1) أورهان باموك، حقيبة أبي، ترجمة سعد البازعي، جريدة الرياض، الرياض، 20 و2008/3/27.

إبعاد التأثير الأبوي، واقتراح انتساب سردي بديل له.

أردت بالوقوف على باموك أن أضرب مثلا في قصور الوصف حينما يتنطّع الكاتب للحديث عن تجاربه، فيخطئ السهم المرمى، لأن قارئا شغف بباموك لا يجد دوافعه للكتابة جديرة بالاهتمام، فيعزف عنه، فيفضّل أن تنطق المدوّنة السردية عن نفسها، أو يتولّى استنطاقها ناقد عارف بها. ويتفاقم سوء الفهم إذا ما صدّق القارئ ما يصرّح به الكاتب، ومع أنني لا أعدّ وصف باموك معيارا لوصف الآخرين لتجاربهم، وأدرك أن المحافل، ومنها محفل نوبل، تترقّب وصفا لذلك، فمن المفيد التذكير بأنه ليس كل الروائيين قادرين على بيان الأسباب الكامنة وراء انصرافهم إلى الكتابة. ولعلّي أتجاوز إلى القول إن غالبيتهم غير مهيئة لذلك، فليس الوصف من شأنهم، بل الخلق والابتكار. وأريد أن أنتهي إلى التحذير من أن يلعب الروائي دور الناقد، كما لا يجوز أن يلعب الناقد دور الروائي، لاختلاف الوسائل والغايات، وما يقدّمه الناقد ينبغي أن يقع الاطلاع عليه ثم يطرح جانبا باعتباره جزءا من خزين الكاتب، وليس دليلا استرشاديا له في الكتابة؛ فالنقد قد يثري التجربة، ولكنه لن يدلّ الكاتب على الطريقة المناسبة له، فيجب عليه اكتشافها بنفسه.

كتب «جيرار جنيت» كتابه «خطاب السرد» عن رواية «البحث عن الزمن الضائع» لبروست، واستخلص مظاهرها السردية، ومن ذلك الترتيب الزمني للأحداث، وتواتر الصيغ. ولكن حذار أن يتوهّم روائي أنه بقراءة هذا الكتاب سوف يكتب رواية تناظر تلك. وكُتب عن رواية «يوليسيس» عدد وافر من البحوث، لكنها لا تقدّم وصفة جاهزة لمن يريد أن يطلق لشخصياته عنان التداعي الحرّ في قلب المدن الحديثة. وإلى ذلك فتحليل رواية «الصخب والعنف» لن يمكّن أي كاتب أن يبني شخصية مناظرة لشخصية «بنجي». قال باموك نفسه إن «نظرية الرواية وجدت من أجل الدفاع وحماية استقلال الخيال عن الواقع»[1]، وليس في تعليم الكتّاب كيف يكتبون.

---

(1) أورهان باموك، الروائي الساذج والحسّاس، ترجمة ميادة خليل، منشورات الجمل، بيروت، 2015، ص48.

أضحى من المعلوم أنّ الكتابة سابقة على المعرفة النظرية بها، فقد مارسها العراقيون القدامى في ملحمة كلكامش، والمصريون في مدوناتهم على أوراق البردي، والهنود والإغريق في ملاحمهم الكبرى، ولكّل الشعوب نظائر محلّ تقدير، وأول ما نطقت الأمم إنما نطقت بالسرد، وترسّخت قواعده بالكتابة قبل أن يشتق النقاد خصائصه. ومع تغليبي أن الروائيين في غنى عن الأخذ بكل ما يقول به النقاد على الرغم من حاجتهم إلى معرفة الوظائف المقترحة للرواية في كيفية تمثيلها للمرجعيات الاجتماعية والتاريخية، فمصدر خشيتي أن تكون أعمالهم صدى للنظريات النقدية؛ فخطر الجرعة النظرية الزائدة يفوق خطر الجهل بها. وإذ بدوتُ مغاليا في تحذيري من خطر النقاد على الروائيين، فليس قصدي النيل من مكانة النقد، ولا اغتياب النقاد، فما لذلك أسرفتُ في القول، بل لتبديد وهم استوطن بعض العقول الفاترة، قوامه الظن بأن مراجعة حفنة من كتب السرد كفيلة بفكّ مغاليق الكتابة السردية.

وقد يكون مكمن الخطر أقرب من كل ذلك، فلا يُفطن له لأنه لابث في العواطف التي تغمر أعمال بعض الكتّاب الذين يحسبون الإنشاء من السرد، فيفرطون في تكديس الأحاسيس الجياشة حول شخصياتهم، ويغمرونها بالآلام، والأنين، فتعتلّ، وتتشكّى، وتتوجّع، وتتنهّد، ولا تبرأ من عللها إلا بلقاء المحبوب، أو إتلاف النفس. وقد أشاع المنفلوطي هذا الأسلوب في السرد العربي الحديث، وانكبّ عليه في فقرات إنشائية طويلة استدرّ بها دمع القرّاء، فقرن نفسه بـ«العَبَرات» و«النَظرات»، فلا يجد القارئ إلا استدرار دمعه مجاريا المنفلوطي الذي يتغنّى بالألم، فيخدش القلوب الرهيفة التي تخشع له برهبة، وتتماهى مع شخصياته بعاطفة، وتنفث حزنها في حواشي مؤلّفاته. ولم يكن المنفلوطي فريد عصره في ذلك، فقد غمرت العواطف الكتابة السردية، فلايكاد القارئ يهرب منها في هذه الرواية إلا ليقع عليها في تلك، وما لبث أن ورث المنفلوطي عدد وافر من الكتاب، منهم: محمد عبد الحليم عبدالله، وإحسان عبد القدوس، وثروت أباظة، ويوسف السباعي، وجمال الغيطاني، وإبراهيم الكوني، وواسيني الأعرج، وأحلام مستغانمي، وغادة السمّان، وإبراهيم نصر الله، ومؤنس الرزاز، وأمير تاج السرّ، مع ما يقتضيه تنويع التعبير عند كلّ منهم من استرسال وإطناب. ولا يتفرّد الروائيون العرب بذلك عن سواهم في الآداب العالمية،

فقد سنّ «روسّو» هذ النهج في الأدب الفرنسي، وجاراه «غوته» في الأدب الألماني؛ فالمتصفّح أعمال الأول، ومنها اعترافاته، لرآه يتغنّى بالعواطف، ويستمتع بها، استمتاع المريض بأوجاعه، ولذلك نظير في «آلام فارتر» التي غمرها الثاني بالمشاعر الفيّاضة، مما جعل القراء يترنّحون حزنا على مصير فارتر.

وكما جرى التحذير من تكديس العواطف المتلاطمة كالأمواج الهائجة، ينبغي التحذير من الوصف الهادف إلى التزيين المجرّد عن وظيفته التكميلية، وليس الوصف المحايث للأحداث. ويتباين الروائيون في استخدامهم للوصف باعتباره أحد وسائل السرد، إذ يختلف ستندال في ذلك عن بلزاك اختلاف دوستويفسكي عن تولستوي. ويتأدّى عن ذلك مماثلة واختلاف؛ يتماثل ستندال ودوستويفسكي، ويتماثل بلزاك وتولستوي. لكن الثنائي الأول يختلف عن الثاني، لأنه يشغل بأعماق الشخصيات، ونزاعاتها النفسية، وعوالمها الداخلية، فيما لا يشغل ذلك إلا حيزا ضئيلا في أعمال بلزاك وتولستوي. فالشقاء الداخلي، والانقسام النفسي، والاضطراب، والاستغراق في الذات، في روايات دوستويفسكي لا نجده موصوفا بالطريقة التي ظهر فيها عند تولستوي. ولم يتوقف هذا الاختلاف عند رواية القرن التاسع عشر، بل جرى توسيعه في القرن العشرين، فالرواية الفرنسية الجديدة أخذت بالأسس التي أرساها بلزاك وتولستوي، وبالغت فيها إلى درجة تلاشت فيها الأحداث السردية، وتوارت الشخصيات، فيما طوّرت رواية تيار الوعي عند جويس، وبروست، وفوكنر، تلك البذرات التي نثرها دوستويفسكي وستندال، فتبوأ فيها العالم الداخلي للشخصيات المقام الأول في الرواية.

على أن هذا الانشقاق وجد ضالته في الوظائف الجديدة للسرد التي لم تكن قد اتضحت في رواية القرن التاسع عشر حيث هيمن الفكر التقليدي على أفعال الشخصيات وآرائها. وبرفع ذلك الغطاء الأخلاقي الداعم لأفعال الشخصيات، نزعت الشخصيات إلى ابتكار عوالمها الخاصة بمنأى عن وصاية العالم الخارجي. ومن ذلك، فناتالي ساروت أفادت من طريقة ستندال في الوصف، فيما استغرق غريبه في وصف بلزاك، ونتج، بعد قرن من الزمان، أن الوصف القائم على الطباع النفسية للشخصيات ظهر في روايات ساروت، لكنه وصف يكاد يكون مضادا لوظيفة السرد القائمة على

تعاقب الأحداث ونموها، وارتسام معالم الشخصيات التي نجدها عند ستندال. أما استغراق غربيه في الوصف فقد أحال الكتابة عنده إلى مشاهد ثابتة تفتقر إلى الحركة، والحبكة، كأنها من المشاهد الوصفية المتناثرة في بعض أجزاء «الكوميديا الإنسانية». وتأبى صناعة السرد قبول الإفراط في العواطف والوصف.

4. الانتساب إلى سلالة الأمجاد.

لديّ مستندات تؤكّد مذهبي في التحذير من الامتثال لقواعد الكتابة السردية كما استنبطها بعض النقاد، ولدي حُجج تبرهن على أخطار محاكاة الكتّاب السابقين. قصدت بالتحذيرين: احتذاء الآخرين، ومشابهتهم، أو التطبيق الأعمى للقواعد المدرسية في الكتابة، وبدل ذلك على الكاتب الإفادة من أعراف الكتابة التي تفتح له الأفق، ولا تحول دون الإبداع الذي يتوخّاه. ويقتضي ذلك إقبالا على القراءة من غير رأفة بالنفس؛ قال الروائي البيروي يوسا إن الكتابة «انكباب حصري وإقصائي»، فلا يخامر الكاتب أمر الابتعاد عنها ما دام رغب في نذر حياته لها، فهي «عبودية مختارة بحريّة»، وشبّه مَنْ ينخرط فيها بأنه كمن «يعتنق دينا»[1] .

يتوفّر للقارئ رصيد سردي لا ينضب معينه تراكم عبر القرون، فليرتشف منه، ويجاوره مجاورة الخليل لخليله. روي عن «كيبلنغ» قوله بأن الإنسان الذي «يريد اقتحام الحياة من دون معرفة شيء عن آداب بلاده، ولا إحاطة بالكتب الكلاسيكية، ولا تقدير لقيمة الكلمات، مقعدٌ بقدر مَنْ يريد إجادة رياضة من دون معرفة أساسياتها. فهو لا يعرف عظماءها، وبالتالي لا يجد طموحا يريد الوصول إليه»[2] . وأكد ماركيز هذا المعنى بقوله إنّ الروائيين يقرؤون الروايات لمعرفة طرائق المؤلّفين في كتابتها، «نحن الروائيين لا نقرأ الروايات إلا لكي نعرف كيف كُتبت. أحدنا يقلّبها، ويفكّكها، ويرتّب القطع والأجزاء، يعزل فقرة جانبا، يدرسها، وتأتي لحظة يستطيع فيها أن يقول: «آه، أجل، ما فعله هذا الكاتب هو أنه وضع هذه الشخصية هنا، ونقل هذا

---

(1) رسائل الى روائي شاب، ص13، 14.

(2) داخل المكتبة خارج العالم، ص36.

الموقف إلى هناك»، وبكلمات أخرى، فإنّ أحدنا يفتح عينيه جيدا، ولا يسمح للتنويم المغناطيسي بأن يستولي عليه، محاولا أن يكتشف خدع الحاوي، فالتقنية، والمهنة، والخدع هي أمور يمكن تعلّمها»[1] .

وحينما التحق ستندال بالحملة الفرنسية ضد روسيا بقيادة نابوليون في مطلع القرن التاسع عشر، وصل إلى مشارف موسكو، فرأى العاصمة الروسية تحترق جراء القصف المدفعي، وفي تلك الأصقاع البعيدة انتهب من بين الأنقاض مجلدا فاخرا لأعمال فولتير ليجعل منه تذكارا لوصوله إلى موسكو، ثم لينكبّ عليه بعد صمت المدافع، لكنّ جيش نابوليون تعرّض للهزيمة، ونجا ستندال بأعجوبة تاركا خلفه كلّ شيء. فأصبح فولتير من نصيب القوزاق المهاجمين، لم يحتفظ ستندال إلا بأثوابه الوسخة، الممزقة، وتقهقر مع أقرانه الجند متّسخا ومرهقا، وقد تشقّق جلده من البرودة[2] . كان راغبا في الانكباب على قراءة كتاب سلفه غير أن شريعة الهزائم في الحروب أفقدته ذلك الكنز الثمين. وحينما تفرغ للكتابة، بعد ذلك، نصح ناشئة الكتّاب بالانصراف عمّا يكتبه معاصروهم، والعودة إلى القدامى لتعلّم طرق التفكير الصحيح، فهم أولى بالاهتمام[3] .

وشبّهت «أغوتا كريستوف» ولعها بالقراءة منذ صغرها بالمرض المزمن، فكانت تقرأ كل ما تقع عليه عيناها، وواظبت على ذلك خلال حياتها المبكّرة. وورثت رواية الحكايات من جدّتها، التي تجيد ابتكار المواقف، فتدفع بالشخصيات إلى الحياة أو ترسلها إلى الموت، فلا نهاية للسرد الذي تستغرق فيه، وحينما تغطّيها جدتها، تواصل هي سرد الحكايات في أحلامها. حدث ذلك حينما أقامت في مدرسة داخلية بعيدة عن مسقط رأسها. كانت المدرسة الداخلية مبنى عتيقا يجمع بين كونه ثكنة

---

(1) غابرييل غارسيا ماركيز، نزوة القصّ المباركة، ترجمة صالح علماني، وزارة الثقافة، دمشق، 1999، ص12-11.

(2) ستيفان تسفايج، بناة العالم، ترجمة محمد جديد، دمشق، دار المدى، 2003، ج2، ص 231.

(3) جورج لوكاش، بلزاك والواقعية الفرنسية، ترجمة محمد علي اليوسفي، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، بيروت، 1985، ص109.

عسكرية ودير حشر فيه نحو مئتي فتاة في سن المراهقة، تشرف على حياتهن حارسات قاسيات. وكان العوز ظاهرا في كل شيء خلال الحرب العالمية الثانية، فالمدرسة باردة، والطعام رديء، وفي قاعة المطالعة يفرض صمت طويل بذريعة أداء الواجبات المدرسية. ولكي يتدفأ المرء، فعليه أن يتلفّع بالأغطية، وينام بالجوارب. وخلال ساعات الصمت الإجباري تلك، بدأت «أغوستا» بتحرير ما يشبه المذكرات الشخصية، وواصلت القراءة بكل همّة، وتعلّمت الفرنسية بعد أن نزحت إلى سويسرا، وكتبت فيها رواياتها، وبها قرأت عيون الآداب العالمية، فهي ثمرة من ثمار السابقين من الكتّاب[1] .

وتوجّه «فوينتس» في مطلع حياته إلى دراسة القانون استجابة لطلب أهله، ولكي يحببه رئيس الجامعة في دراسة القانون، قال له: إذا أردت فهم القانون الجنائي فعليك بالجريمة والعقاب، ولو أردت فهم القانون التجاري فعليك ببلزاك، وعليك نسيان القوانين المضجرة، فاتبع النصيحة، وعثر على البُعدين السردي والاجتماعي في حياته[2] . أما «فرجينيا وولف» فقد اشترطت على الكاتب أن يشعر بتراثه كله يسكن في عظامه حينما يجلس للكتابة[3]، ولن يتأتى له ذلك إن لم يكن قد ارتوى من ينابيع ذلك التراث.

إنّ مغذّيات الكاتب هي الكتب التي تلامس ذائقته، وتنشّط عقله، وتوقد الرغبة في نفسه للكتابة، فلا يلبث أن يشرع فيها، ولا ينفكّ عنها مهما كانت الصعاب. فزاد الكاتب فيما تركه السابقون من مجيدي الكتابة، لا من الغشماء الذين اهترأت مواهبهم، وفسدت أذواقهم. ولعلّها هي الحكمة التي قصدها «فلوبير» بقوله: «كفى بالمرء حكمة، لو عرف نصف دزينة من الكتب»[4]؛ فمعاشرة الكتب الجيدة، والغوص

---

(1) أغوتا كريستوف: الأميّة: سيرة، ترجمة محمد آيت حنّا، دار الجمل، بيروت، 2015، ص23، 24.

(2) أحمد شافعي (مترجم)، بيت حافل بالمجانين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2015، ص-185 .184

(3) بيت حافل بالمجانين، ص173.

(4) كتاب داخل المكتبة..خارج العالم، ص74.

فيها، والاستمتاع بها، أمر يرتقي إلى رتبة الكتابة، وربما يفوقها أهمية. وإلى شيء من هذا قصد «هنري ميللر» حينما صرّح بأن استخلاص الفائدة من الكتب فن قائم بذاته يوازي فن الكتابة[1] . على أنّ الإيغال في القراءة قد يصرف المرء عن الكتابة، فيتهيّبها، لما يظنّه من شروط لا يتوفّر عليها، ولكن من دونها لن يرفأ مركبه على ضفاف الكتابة.

5. هاجس الاعتراف.

تخامر الكاتب رغبة في الاعتراف به صانعا للمادة السردية، وربما يتعجّل ذلك، ويلحّ عليه. وقد يأتي الاعتراف مفاجئا، وهو نادر الحدوث، ولكن في الغالب، يُقطف الاعتراف بعد جهد ووقت طويلين. حدث الأول لـ«الطيّب صالح» في «موسم الهجرة إلى الشمال، ولـ«شولوخوف» في «الدون الهادئ»، ولـ«يوسف زيدان» في «عزازيل»، ولـ«فوكنر» في «الصخب والعنف»، ولـ«ليرمنتوف» في «بطل من هذا الزمان»، ولـ«كامو» في «الغريب»، ولـ«همنغواي» في «وداعا للسلاح»، ولـ«غسان كنفاني» في «رجال في الشمس»، ولـ«فلوبير» في «مدام بوفاري». أما الاعتراف الناتج عن المثابرة، وتراكم الخبرة، فلا يأتي إلا عن نضج، ومثاله: محفوظ، وبروست، وتولستوي، وإيريس مردوخ، وهرمان هيسه، وأمين معلوف، ويشار كمال، وتوني موريسون، وفؤاد التكرلي، وإميل حبيبي، وعبد الرحمن منيف، ولطفيّة الدليمي، وحنّا مينه. وفِي وقت قد يكون الاعتراف ثمرة جاسية تأتي من غير احتساب، فربما تكون ثمرة ناضجة تسقط في حضن الكاتب لأنه أهل لها، وهذا هو المعيار العام للاعتراف الذي هو منح الثقة الكاملة بالجودة، والمهارة، والمكانة في الإفصاح عن الموضوع، وتركيب العالم المناسب له.

ولا يتحقق الاعتراف المنشود من غير شغف أصيل بالكتابة، وبعوالمها السردية الخلابة. وأريدُ، من أجل توضيح مقصدي حول أهمية الشغف، أن أستعير مشهدا ورد في رواية «التباس الأحاسيس» لـ«زيفايج»، فبعد أن وصل الشاب المتهتّك «رولاندو»

---

(1) م. ن، ص58.

إلى جامعة صغيرة في وسط ألمانيا بأمر من أبيه الذي أبعده عن جامعة برلين، التحق بقسم اللغة الإنجليزية، وحضر أول درس عن شكسبير. لم يقدّم الأستاذ وصفا لعالم الشاعر الإنجليزي، بل كان ينفث لهبا في حديثه عن شعره، فقد أنهضَ شكسبير بشعره أمةً خاملة من سباتها، فغزت عوالم ما وراء البحار للسيطرة عليها. دُهش الفتى من أسلوب خلا من الوعظ، وقدح الشرر في روح الأدب. بعد تعارف بين الأستاذ والطالب، قاد المعلّم تلميذه صوب منزله، وأرشده للإقامة في بيت تديره عجوز شبه صمّاء يقع فوق منزله، ورجاه أن يزوره في أقرب وقت. ولم يمر غير وقت قليل حتى زاره، فاستقبله في مكتبة غصّت بالكتب الثمينة، ودار بينهما الحوار الذي أريد أن أستشهد به لدعم فكرتي؛ فبعد أن وعد الطالب أستاذه أن ينصرف بجدية للدرس، حدّق فيه الأستاذ، وقال: ليس فقط بجديّة، يا فتاي، إنما بشغف. إن مَنْ لا شغف له يغدو في الأكثر رجل تربية. يجب أن نذهب نحو الأشياء في دواخلنا اعتمادا على الشغف[1] . لا تخلق الجديّة وحدها روائيا جديرا بالانتظام في صفوف الكتّاب، بل الجدية المدعمة بالشغف هي التي تصوغ هذا الكائن الاستثنائي. تلك هي الخطوة التي تقود المرء إلى عالم الكتابة، ومن غيرها سيبقى الأدب غريبا عن الشخص الذي يرغب في أن يكون كاتبا.

على أن الشغف الجاد غير المدعم بالإلمام بصنعة السرد قد يحرف الكاتب عن المسار الصحيح، ويؤدي به إلى خطأ الاختيار، ومن مقتضيات تلك الصنعة قدرته في صوغ الحبكات المحكمة؛ فلا يستقيم أمر السرد من غير حبكة ناظمة للأحداث، تعمل على سبك عناصره كلّها. قال باموك «حبكة الرواية هي الخطّ الذي يربط وحدات السرد الصغيرة والكبيرة غير القابلة للانقسام»[2] . وحدّد «برادبيري» وظيفتها بقوله «الحبكة تلاحظ بعد الواقعة لا قبلها، ولا يمكن أن تسبق الحدث، فهي الخارطة

(1) ستيفان زفايغ، التباس الأحاسيس، ترجمة محمد بنعبود، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،2017، ص44.

(2) الروائي الساذج والحسّاس، ص69.

الأثرية الباقية بعد تنفيذ المهمة، وهذا ما ينبغي أن تكون عليه الحبكة»[1] . ومن غير الحبكة تنفرط الأحداث، وتتناثر الوقائع، وتشتطّ الشخصيات في أفعال لا قيمة لها في المبنى العام للرواية.

وللحبكات المثيرة دور كبير في قبول الآداب السردية على الرغم مما تسبّبه من خفض لقيمتها في الدراسات السردية التي تنظر للرواية بمعايير تتصل بالموضوع، والأسلوب، والبناء، ظهر ذلك، على سبيل المثال، في أعمال كارلوس زافون، ودان براون، وأحمد مراد، الذين كتبوا رواياتهم بحبكات شائقة صرفت النظر عن المواضيع المطروقة فيها. ولست أخفض من قيمة رباعية «مقبرة الكتب المنسية»، وفيها طرق زافون أمر الكتابة على خلفيّة التاريخ الإسباني الحديث في برشلونة، حيث تنبت الشخصيات من العدم، وتتلاشى في الضباب، وتتبادل المواقع في هذا الجزء من الرواية أو ذاك، بتشويق يقبض الأنفاس، فتدافع الشخصيات إلى الوراء في سرعة بالغة بتأثير من أحداث جديدة، وهو أمر أخذ به دان براون في سائر رواياته، ومنها «شفرة دافنشي» التي طرق فيها مقترحا يهدف إلى تعديل تاريخ نشأة المسيحية معتمدا على بناء شيّق يدهش القارئ، لكنّه يجعل المختصّ في شك من تقدير القيمة الأدبية لرواياته، وأخذ أحمد مراد بالحبكات الجذّابة في رواياته التي أفادت من تاريخ مصر القديم والحديث، ومنها «الفيل الأزرق» التي برعت في تمثيل بعض مظاهر الكآبة في المجتمع المصري، فيلوذ بعض أفراده بالسحر والمخدّرات، ويغوصون في أوهام عميقة يدرؤون بها إحباطا يعيشونه في واقعهم. ولعلّ الحبكات السردية المثيرة توفّر سياقا جيّدا لتقبّل الأدب الروائي على أن تؤدي وظيفة تجسيد الموضوع، كما قام بذلك إيكو في «اسم الوردة».

إن التفكير بجاذبية الكتابة، وجمال الأسلوب، ورشاقة العبارة، وقوة السبك، وعدم الاستغراق في التفاصح، وهجر الغموض، وانتقاء الموضوعات، وإجادة بناء الشخصيات، ونشر الأفكار نثرا على ألسنة الشخصيات، وتجنّب الشرح الذي يعيق

---

(1) راي برادبيري، الزن في فن الكتابة، ترجمة بثينة العيسى وآخرون، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2015، ص177.

الاسترسال الطبيعي في حركة السرد، يساعد الكاتب في وضع قدمه على الحافة الصلبة لمغامرة الكتابة. وقبل أن يصوغ الكاتب روايته بشكلها النهائي، يحبذ أن يقوم بمراجعة جريئة، فيرمي الأحمال الإضافية التي قد تؤدّي بها إلى الاستقرار في قعر الكتابة السردية، لأنه بحاجة إلى العوم في أعالي بحار السرد، وليس الغرق في الأعماق المجهولة. لا حاجة لأية رواية بأحمال إضافية تسبب عزوف القرّاء عنها، وكلما صاغ الروائي رواية خالية من الاستطرادات، كان ذلك أفضل له ولها، فلا ضرورة للوصف الزائد، ولا للحوارات الطويلة، وحبذا أن ينزع المؤلّف عن روايته الشخصيات الثانوية التي لا ضرورة لها، ويبذل جهده في بناء أفعال سردية رشيقة تتكامل فيما بينها.

ولكي تنهض الرواية بمهمتها الجليلة في التمثيل، فيلزم أن تُنزع عنها كتلة متلازمة من الأمراض المتوطّنة بعلاج جذري، منها: التكديس الإنشائي المفرط بما يصحّ اعتباره ورما خبيثا ينبغي استئصاله، لأنه يحول دون سلاسة الأحداث، ورشاقة الشخصيات، وفوق ذلك، يعيق حركتها، ويطمرها تحت وابل من الهوس اللفظي الذي لا ينفع، بل يضرّ بكل عناصر البناء الفني. ومنها، العاطفية الساذجة التي تكتنف مشاعر الشخصيات، فذلك يذكّر بالحقبة الرعوية في تاريخ السرد، فالأحاسيس الجوانية يجب ألا تكون مجانية ترمى من دون تدبّر وهدف. ومن العيوب التي تحتاج الرواية إلى التخلص منها: الركاكة الأسلوبية، ومحدودية المعجم اللغوي، والجهل بكيفية بناء الشخصيات، وعدم مراعاة الشروط العامة في بنائها، كالملامح الخارجية، والأفعال، والأفكار، ورؤية العالم، وسوى ذلك من العيوب التقنية والأسلوبية والتركيبية التي لا تتوافق مع معايير الصناعة السردية.

حذّر «زافون» في روايته «لعبة الملاك» من الإفراط في رصف النعوت وظروف الزمان والمكان في الجملة السردية، ودسّ تحذيره في سياق أحد المشاهد، فقد بنى صورة مخيفة لـ«الدون فاسيليو موراغاس» مدير تحرير إحدى الصحف التي يعمل فيها بطل الرواية، وكان «يتبنّى نظرية تفترض أن الاستخدام المفرط للظروف والصفات أمر يناسب المنحرفين جنسيّا أو مَنْ يشكو نقصا في الفيتامينات. وإن صادف محرّرا ميالا إلى النشر المزوّق، كلّفه بإعداد زاوية الوفيّات لثلاثة أسابيع، وإن عادت إليه هذه

الظاهرة، بعد عملية التطهير، أرسله الدون فاسيليو إلى صفحة الأعمال المنزلية ليبقى فيها إلى الأبد»[1] . هذا عقاب مناسب للكتّاب المكثرين من الظروف والنعوت، فهي تثقل حركة الشخصيات، وتعطل تعاقب الأحداث.

6. على أكتاف العمالقة.

راق لي عنوان «على أكتاف العمالقة» وهو عنوان كتاب لعالم الفيزياء «ستيفن هوكينج» الذي ورد في كتاب «الزّن في الكتابة» لـ«رادبيري»، فوجدته مدخلا مناسبا لعرض قضية مهمة لها صلة بالبدايات الأولى للتأليف الروائي؛ فأجدى للكاتب الشاب أن يجلس على أكتاف عمالقة الكتاب من أن يبقى محلّقا من غير ارتكاز على شيء إلى أن يمد رجليه، ويتمكّن من الثبات. وفكرة أن يبرك كاتب حَدَث على كتفي كاتب ذي خبرة طويلة، يكون دعامة له ليست بفكرة سيئة، شرط ألا يستنسخه؛ فما من مُلهم للسرد أفضل من مداومة الكاتب الناشئ على الإقامة بجوار العمالقة، فكأنه يتّخذ من أكتافهم مقاما له، ويتطلّع إلى الطرق التي يسلكونها، ليتبيّن دربه، قبل أن يترجّل، وقد استقرّ على طريقته في التعبير. ويخيل لي أنّها سُنّة حسنة من سنن الكتابة يندر أن نعثر على ما ينقض فائدتها إذا ما أُحسن تدبيرها؛ فالتمرّن على تجارب الكتابة بالإطلال، من على أكتاف العمالقة، على شؤونها خير من تخبّط لا يفضي إلى شيء مهم.

من الصحيح أن بعض كبار الكتّاب يتركون بصماتهم على بعض مَنْ جاء بعدهم، وهذا بذاته ليس أمرا سيئا؛ لأنه قد يفتح لهم بابا ما خطر لهم، فيعثرون على ما احتجب عنهم، فقد أحدثت قراءة رواية «المسخ» لكافكا تغييرا في حياة «فوينتس»، إذ رآها مثالا لما ينبغي أن يُكتب. وحينما قرأها ماركيز، وهو طالب في الجامعة، صُعق من أثر السطر الأول فيها، وكاد يسقط من على سريره، فلم يعهد كاتبا يبدأ بجملة تصوّر شعور شخصية فاقت من كوابيسها في الصباح، فوجدت نفسها

(1) كارلوس زافون، لعبة الملاك، ترجمة معاوية عبد المجيد، منشورات الجمل، بيروت-بغداد، 2017، ص12.

حشرة كبيرة[1] . ومعلوم أن قصص كافكا هي التي دفعت بورخيس للانصراف إلى كتابة القصة القصيرة، بعد أن شقّ طريقه، في البدء، شاعرا. حدث ذلك، حينما قام بترجمة بعضها إلى الإسبانية عشيّة الحرب العالمية الثانية، وحدث شبيه بذلك لماركيز الذي رأى في «أوديب ملكا» لسوفوكليس، النموذج الذي ينبغي احتذاؤه.

ونعثر على نظير لذلك في التأثير الصادم الذي أحدثته رواية «الصخب والعنف» في نفس باموك، وهو في العشرين من عمره، مما مهّد له طريقة في التعبير النفسي كان جاهلا بها. وظل تأثير كبار الكتّاب حاضرا في نفسه قبل أن يعثر على طريقته الخاصة؛ ففي أولى رواياته، وهي «جودت بيك وأبناؤه» حاكى كاتبه الأثير «توماس مان» في روايته الأولى «عائلة بودنبروك» التي صوّرت تفكّك عائلة ألمانية ثرية من أربعة أجيال على خلفية من مؤثرات العصر الحديث، واستلهم فيها مؤلّفها طرفا من تاريخ أسرته، ونشرها حينما كان في منتصف العشرينات من عمره في عام 1901، وغير بعيد عن ذلك جاءت رواية «جودت بيك وأبناؤه» في ثلاثة أجيال عاصرت تفكك السلطنة العثمانية، وظهور الدولة التركية الحديثة. فأجيال العائلة وصراعاتها تحيل إلى انهيار الهوية التقليدية، وبدء ظهور الهوية المدنيّة في العهد الجمهوري، وما رافق ذلك من تغيرات في كثير من شؤون الحياة، وكلتا الروايتين من الأعمال الضخمة في حجمها، والشاملة في أحداثها، والطويلة في أزمانها، والأولى لكاتبها. لم ينكر باموك أنه مضى على نهج سلفه في ذلك، بل اعترف أنه تلقّى الأعراف العامة للكتابة من أسلاف عظام، ومنهم تولستوي، وتوماس مان، وبروست، وخصّ منهم دوستويفسكي، بقوله «تعلّمتُ من دوستويفسكي أنّ الإنسان يمكنه أن يؤمن بصدق بأشياء متناقضة في نفس الوقت، وأنّه قد تمَّ تكوينه بهذه الطريقة»[2]، وامتثالا لهذا العرف أقرّ «ليسكانو» أنه مَدين بدخول عالم الكتابة لتوماس مان، وكافكا، وموزيل، وبيكيت، وهيرنانديز[3] .

---

(1) أخرج في موعد مع فتاة تحبّ الكتابة، ص105.

(2) نجيب مبارك (مترجم)، حوار مع أورهان باموك، جريدة العربي الجديد، لندن، 2017/9/19.

(3) كارلوس ليسكانو، الكاتب والآخر، ترجمة نهى أبو عرقوب، كلمة، أبو ظبي، 2012، ص167.

لا بأس في أن يسترشد الكاتب الناشئ بأسلاف كبار يهتدي بهم، فقد تدرّب يوسا في مدرسة فلوبير، الذي علّمه الانضباط، لأنه كان «صاحب روح مثابرة، ويهجس بفكرة الكتابة»[1] . ولكن حذار من الوقوع في دائرة المحاكاة السلبية للتأثير الأدبي الذي ينقلب إلى ضده، فبدل أن يكون المؤثّر الأصلي منشّطا للرغبة في الكتابة، وباعثا على تفكير مختلف، يصبح مرآة يرى الكاتب فيها أفكاره، وموضوعاته، وخيالاته، وحركة شخصياته، وحتى طريقة الكتابة. وقد رأيت شيئا من ذلك في محاكاة ماركيز في رواية «ألف عام وعام من الحنين» لـ«رشيد بوجدره» التي جاءت أشبه ما تكون بنسخة شائهة لـ«مئة عام من العزلة»، ولفتتني ظلال ماركيز الشاحبة عند «أمير تاج السرّ» في «توتّرات القبطي»، و«خالد خليفة» في «لا سكاكين في مطابخ هذه المدينة». ومن ذلك التوهان الفسيح للشخصيات، واللغة المجنّحة التي تتراءى من خلالها الشخصيات كأنها تسبح في سراب، وتُعزى لها أفعال لا تتوافق مع دورها في عالم السرد، وإذ كان ذلك مقبولا في إطار العالم اللاتيني الذي أفرز «الواقعية السحرية»، فما رأيته مسوّغا في الآداب العربية التي لها نكهتها في التخييل، والتعبير.

ومهما سعينا إلى فتح منافذ الهويات الأدبية على بعضها، فسوف تبقى لكل هوية أدبية سمة خاصة بها، تتصل بالهوية العامة للأدب من جهة، وتنفصل عنها في كونها نابعة من مرجعية ثقافية أخرى، من جهة ثانية؛ فللرواية اليابانية نكهتها، وللروسية نكهتها، وما كان متاحا أن تظهر الواقعية السحرية في الآداب الأوربية المنضبطة في لغاتها وخيالاتها. ومن الصعب تصوّر ظهور رواية تيار الوعي في الآداب الإفريقية، فهي نتاج تراكم معرفي بالنفس ارتادته الثقافة الغربية قبل سواها. إن الرواية تمتص خلاصة المرجعيات الثقافية للبيئة التي تنشأ فيها، وتتطبّع بها، وتشذّ عن أصالتها السردية حينما تستعير أجواءها من مرجعيات ثقافية غريبة عنها.

وعلى الرغم من ذلك، فشيوع نسق سردي في حقبة ما يترك أثره في كتابة ذلك العصر، وهذا جزء من التقاليد الأدبية، كما حدث في الآثار المهيمنة على الكتابة

(1) جمانة حدّاد، صحبة لصوص النار: حوارات مع كتّاب عالميين، دار النهار، بيروت، 2006، ص145.

التي تركتها الواقعية السحرية، أو الرواية الفرنسية، حتى أصبح ذلك الضرب من الكتابة موضوعا للمحاكاة في كثير من البلاد، ولكنه لم يثمر عن ظهور تيار سردي فاعل خارج الآداب اللاتينية أو الفرنسية. ولعل الرغبة في المحاكاة، تصبح موضوعا للسخرية والتندّر، حينما يجد الكاتب نفسه موضوعا للاختبار، فلكي لا يُتّهم بأنه منقطع عن أسلوب مجايليه، تراوده رغبة لمحاكاة الكتابة المهيمنة في عصره فيقع ضحية الاستنساخ، وقد يكون الكاتب مسكونا بالفضول لمعرفة آداب عصره ليفيد منها أو ليتجنّب هفواتها. حدث ذلك لنجيب محفوظ، الذي حرص على التوغل في عوالم الرواية الغربية، لكنه عانى من صعوبة فهم الرواية الفرنسية الجديدة، حتى أنه عرض على بعض النقاد المؤيدين لها مساعدته في فكّ مغاليقها، ومعرفة طبيعتها، مقابل خمسة جنيهات للساعة الواحدة، لكن النقاد الذين اتصل بهم تواروا عن الأنظار، وأخفق في فهم تلك الروايات، ثم حاول أن يقرأ المؤلّفات النقدية عنها، فلم تزده إلا جهلا بها[1] .

ليس من الافتراء القول بأن ثربانتس في «الدون كيخوته» قد أوحى بشرعية التربّع على أكتاف العمالقة، لأنه ارتاد أرضا لم تطرق، من قبلُ، إلا على استحياء، إذ قطع بروايته صلة الوصل مع روايات الفروسية بالسخرية منها، وفتح الباب أمام الرواية الحديثة، فتدفّق تيار السرد هادرا بعد ذلك، فأصبح هاديا لسلالة الروائيين من بعده. وقد أوجز «بول أوستر» آراء كثيرين عن «الدون كيخوته»، بقوله إنها «الرواية التي استكشفت فكرة الرواية على نحو أشمل من أي رواية أخرى قبلها، وربما بعدها، فهي كنز لا ينضب من الأفكار، والعواطف، وحسّ الفكاهة، وتحفة أدبية من دون شكّ»[2] . وهي التي ذَهَّبَتْ اللغة الإسبانية، كما قال «بابلو نيرودا»[3] .

انتشرت ذرية ثربانتس في أرجاء العالم، ولا سبيل لحصر تركته السردية في

---

(1) رجاء النقّاش، صفحات من مذكرات نجيب محفوظ، دار الشروق، القاهرة، 2011، ص60.

(2) صحبة لصوص النار، ص85 -86.

(3) بابلو نيرودا، أشهد أنني قد عشت، ترجمة محمود صبح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2015، ص 323.

آداب الشعوب، فقد انتهبتها القارات المسكونة منذ بداية القرن السابع عشر. استقرّ به الأمر، أول ما استقرّ، في أوروبا، فوجِد له أتباع كثر منهم: فيلدنج، وستندال، وستيرين، وديكنز، وفلوبير، ودوستويفسكي، وغالدوز، وتوماس مان، وجورجيو، وأونامونو. وما لبث أن ظهر أتباعه في الأمريكيتين، وفي مقدمتهم: ملفيل، وهاوثورون، وفوكنر، ثم ماركيز، وأستورياس، ويوسا. ثم استجلب أتباعا له من أستراليا، واليابان، والهند، والصين، وبلاد العرب، وأفريقيا، مما جعل حصر ذريته محالا، فحيثما حطّ رحاله قوبل بالترحاب، فذريته خالدة لا سبيل لفنائها. وعلى منوال انتفاع اللاحق من السابق، أصبح للأمم روادها في السرد الذين أصبحوا أدلّة لمن جاء بعدهم في استكشاف العالم، مما عزّز من أهمية تلك الصيرورة التي زدات ثراءً بتعاقب الأزمان.

ويتحتّم عليّ ضرب مثل يوضح ذلك، فقد تناسلت الرواية الروسية، على سبيل المثال، عن أصلين عظيمين، هما: بوشكين وغوغول. وحسب «هنري ترويا» فأحدهما وضّاء، والآخر مظلم، فواقعية بوشكين مختصرة، شفافة، شاعرية، بينما واقعية غوغول محرّفة، خيالية، ساخرة، وكئيبة. اعتدال لدى بوشكين ومبالغة لدى غوغول. كلّ الكتاب الروس الذين خلفوا هذين الأصلين تأثروا بهما بنسب متفاوتة، فقد غمسوا أقلامهم في ذخائرهما السردية من شخصيات وأفكار. فمن غوغول تحدّرت الشفقة على الطبقات الدنيا الضعيفة التي وجدت لها حضورا في أعمال دوستويفسكي وتولستوي، ومن بوشكين جاء السرد الموضوعي الذي بعث الحيوية في أفضل فصول رواية «الحرب والسلام»، وبعض شخصيات «آنا كارنينا» لها أصول في رواية «نفوس ميتة». ويمكن القول بأن بعض شخصيات دوستويفسكي، وتورغنيف، وتشيخوف، وغوركي، تناسلت عن شخصيات ابتكرها غوغول في «المفتش العام» و«المعطف»[1] .

اعتلى كثير من الكتّاب أكتاف سابقيهم، وراقبوا من عليها طقوس الكتابة، وتشرّبوها، قبل أن يستقلّوا بأنفسهم. وشاع القول بأن الكتّاب الروس خرجوا من تحت «معطف» غوغول، الذي أثمر غابات السرد بدءا من تولستوي وصولا إلى سولجنستين. أتخيّل أنّ كل كاتب من تلك السلالة الذهبية سوف يلتفت إلى الوراء، ويتراءى له

---

(1) غوغول: سيرة نفس ممزّقة، ص584-585.

العملاق الأول مانحا لشرعية السرد. ومن العار أن يشعر الكاتب بالدونية إن هو تلقّى درس السرد من سابقيه بذكاء، واستوعب طرائقهم، وربض على أكتافهم مدة من الزمن، قبل أن يستقل بذاته، فقيمته الأدبية في اندراجه ضمن سلالة داعمة له، ومانحة لشرعية تخيلاته، وليس في جحوده للإرث الذي خلّفته له؛ فسلالة السرد تتواتر عبر الأزمنة، وتتكاثر في شعاب الأمكنة، فتغتني بذلك التدافع الفعّال الذي يُبقي على الحكيم، ويُبعد الغشيم. فإذ ظهر كافكا في وسط أوربا، انتسب إليه بورخيس في أقصى مغرب الأرض، وهوراكامي في أقصى مشرقها، وبين هذا وذاك عدد يتعذّر عدّه من الأنساب والأقرباء الذين يتنادون لحمل تلك الوديعة الثمينة. ولعلّ بعض الروائيين تدرّبوا على شؤون القصّ في أحضان الجدّات، والأمهات، والعمّات، والخالات، مثل: فونتيس، وماركيز، وأليف شافاك. وهؤلاء الحكاءات أشبه بأولئك الروائيين.

كتب فلوبير فصلا عن السوق الزراعية في «مدام بوفاري» فدمج بين همس العشاق وخوار الأبقار، ووازى بين الأحداث، فالتقط جويس ذلك، وأطلقه في «يوليسيس»، وما لبث أن ظهر اتجاه في الكتابة يدمج تيار الوعي بتوازي الأحداث، وهو ما نجد له أطيافا في الرباعية الإسكندرانية لدوريل، ودرب الآلام لسارتر، وميرامار لمحفوظ. فذلك هو الاستلهام المفيد من السابقين. وحينما أدرج سكوت، ودوماس، وجورجي زيدان المادة التاريخية في سياق السرد، فقد أثار ذلك اهتمام أجيال لاحقة مثل معلوف، وساراماغو، وسينويه، وواسيني الأعرج، وباموك، وعبد الخالق الركابي، ورضوى عاشور، وبن سالم حميش، ويوسف زيدان، لتطوير هذه الطريقة، فينتقلون بها من مستوى الرواية التاريخية إلى مستوى التخيّل التاريخي. ولعلّ الحبكة البوليسية التي برعت فيها أغاثا كريستي قد وجدت لها صدى في اسم الوردة لإيكو. والتركة السردية التي خلّفها ديكنز وبلزاك وتولستوي أثراها توماس مان، ومحفوظ، ويشار كمال، في اصطناع الأنساب العائلية التي تجري الأحداث فيها كما تجري مياه الأنهار. فهذه سُنَن السرد، وأعرافها الكبرى، التي يتعلّم فيها الكتّاب من السابقين، ثم يشقّون طرقهم في الكتابة، وأي إنكار لذلك، يفرد الكاتب عن السلالة المجيدة، فلا يتعرّف أحد عليه، ولا يتعرّف هو على نفسه.

وليس بغريب أن تنشأ بعض النصوص الروائية على هامش نصوص روائية أخرى، أو تُكتب بإيحاء من أجوائها، أو تتغذّى من حقلها الدلالي العام، من ذلك: صلة الوصل بين رواية «حياة دون كيخوته وسانتشو» لميغيل دي أونامونو»، ورواية «الدون كيخوته» لثربانتس، وبين رواية «لورد جيم» لجوزيف كونراد، ورواية «روبنسون كروزو» لدنيال ديفو، وبين رواية «الشيخ والبحر» لهمنغواي، ورواية «موبي ديك» لهرمان ملفل، وبين رواية «بحر سارغاسو الواسع» لجين ريز، ورواية «جين آير» لشارلوت برونتي، وبين رواية «ألف عام وعام من الحنين» لرشيد بوجدره، ورواية «مئة عام من العزلة» لماركيز، وبين رواية «الساعات» لمايكل كانينغهام، ورواية «السيدة دالاوي» لفرجينيا وولف، وبين رواية «ميرسو: تحقيق مضاد» لكمال داود، ورواية «الغريب» لكامو.

وقع استلهام للأطر السردية، أو البؤر الدلالية لأعمال شهيرة من طرف عدد كبير من الروائيين، منها رواية «مدام بوفاري» لفلوبير، ورواية «1984» لجورج أورويل، ورواية «زوربا» لكازانتزاكي. فدارت روايات اللاحقين في عوالم روايات السابقين، أو تمخّضت عنها، أو عارضتها، فلا يعد ذلك، في الغالب، انتساخا مشينا، بل تأويل جديد لها. ومن ذلك، فتفكيك المضمون الاستعماري في روايتي كامو وبرونتي، كان وراء هدف داود ورايز، وغاية ذلك قلب مسار الأحداث، بتفكيك الحبكة، وإعادة تركيبها من وجهة نظر الضحيّة، والرغبة في مماثلة مصائر الشخصيات دفع بالآخرين للارتماء في أحضان كاواباتا، وولف، وماركيز، واستعارة الفرادة العجيبة لشخصيات سردية، مثل «زوربا» أو «مدام بوفاري» أو «الدون كيخوته» أو «آخاب» غايته الإحالة المجازية إلى مصائر قاتمة، وأحوال عابثة. ولا يخفى التناظر بين العوالم السردية، ولا التراسل الفعّال فيما بينها، فهي ليست بجزر منقطعة، وقيمة الشخصيات السردية في امتدادها وليس في انقطاعها.

أذكرُ مثلا دالا على الاحتذاء السردي المفيد، فقد كتب «كاواباتا» رواية «منزل الجميلات النائمات» في عام 1961، حينما كان في الثانية والستين من عمره، وقبل انتحاره بإحدى عشرة سنة، وفيها صوّر سعي الشيخ «إيغوشي»، وهو في السابعة والستين من عمره، للاستمتاع بالصبايا العاريات في منزل خاص بهن، إذ يجري

تنويمهن بعقار خاص، ويسمح لكبار السن بقضاء ليلة بجوارهن من غير لمس، بل الاكتفاء بالنظر إليهن، وهن عاريات نائمات، ويؤدي الاستمتاع بتأمّل أجساد يافعة دور التعويض عن قدرة الرجال العجائز على ممارسة الحبّ، فالأوقات معهن تحقق استعادة وهمية لفحولة منطفئة، وعلى هذا المنوال يتوافد كبار السنّ من الرجال إلى المنزل للاكتفاء بالنظر، واستعادة أيام الشباب الوفيرة من غير قدرة على القيام بأي شيء. وبذلك يمضي العجوز «إيغوشي» خمس ليال، في المنزل مستعيدا، النساء اللواتي مررن بحياته، وقد غاص في نوع من التأمل الروحي الذي يكافئ عطبا حسيّا انتهى إليه.

في عام 1982 كتب ماركيز مقدّمة لرواية كاواباتا ذكر فيها أنه مرّ بتجربة قريبة مما مرّ به «إيغوشي» لكنها مختلفة، فلم يزر بيتا سريا للصبايا الفاتنات، إنما جاورته شابة حسناء في رحلة جوية بين باريس ونيويورك «ذات بشرة غضّة بلون القمح، وعينين لوزيتين خضراوين، وشعر أسود منسدل حتى الكتفين»، ففكّر مع نفسه «ها هي أجمل امرأة رأيتها في حياتي». وقبيل الإقلاع ابتلعت الشابة قرصين منوّمين، وتدثّرت بغطاء، ثم تكوّرت مثل جنين وديع على المقعد المجاور، وغطست في النوم طوال الساعات السبع للرحلة، فيما لم ينفكّ ماركيز يفكّر في هذه المخلوقة البهية التي خلدت للنوم بجواره «اعتقدت على الدوام أن لا شيء في الوجود يفوق جمال امرأة جميلة، بات مستحيلا أن أفلت ولو لدقيقة من سحر هذا المخلوق الخرافي النائم إلى جانبي. كان نومها ثابتا للغاية حتى أنني خشيت أن تكون قد تناولت أقراصا للموت بدل النوم». ولم يشعره شيء بأنها على قيد الحياة غير «ظلال الأحلام العابرة فوق جبينها كغيوم فوق الماء»، فأشفق على نفسه من محنة مجاورة حسناء نائمة في رحلة طويلة، فطرقت ذاكرته رواية «منزل الجميلات النائمات»، وكان وجه الشبه بينه وبطلها كبيرا.

استرسل ماركيز في ذكرياته وهو فوق السحاب؛ فقبل سنوات من ذلك تلقى اتصالا أفاده بلقاء مع بعض الكتّاب اليابانيين في باريس، ولم يكن قد قرأ شيئا ذا بال من الأدب الياباني، وكل ما استجمعه من معرفة في ذهنه عن كتّاب تلك البلاد هو «أنهم انتهوا كلّهم إلى الانتحار»، واستطرد يذكر طرائقهم في الانتحار، ومنهم

«دازاري» و«كاواباتا» و«ميشيما»، فقبل دعوة اللقاء بهم «شرط ألا ينتحروا». في اليوم التالي اشترى ماركيز كل ما استطاع العثور عليه من روايات يابانية متوفرة في إحدى مكتبات باريس، وانكبّ عليها، ومن بين كل تلك الكتب تمنّى لو كان هو كاتب رواية «منزل الجميلات النائمات».

في عام 2004، حينما بلغ ماركيز السابعة والسبعين من عمره، وقبل وفاته بعشر سنوات، أصدر روايته الأخيرة «ذكريات عن عاهراتي الحزينات» باعتبارها محاكاة سردية لرواية «منزل الجميلات النائمات» لكاواباتا. وفيها رسم شخصية رجل أعزل، قرر استعادة ماضيه بمناسبة بلوغه التسعين بأن يزور بيتا سريا للعاهرات، فيرافق صبية صغيرة عذراء نائمة من دون أن يلمسها على غرار ما قام به «إيغوشي» من قبل، ولأنه لم يعرف اسمها فقد أطلق عليها اسم «ديلجادينا». وفي ضوء التكتّم على اسم الشخصية، والاكتفاء بالسرد المباشر بضمير المتكلّم، فكأن ماركيز قد أولى للمؤلّف الضمني أن ينوب عنه في استعادة ذلك الحلم المكبوت سنين طويلة، سواء في رحلته الجوية برفقة الحسناء النائمة أو بمجاورة «أيغوشي» للصبية اليابانية في رواية «كاواباتا». وتجاوز ذلك بأن قدّم روايته باقتباس أول فقرة من رواية «منزل الجميلات النائمات» وهو عن تحذير وجهته صاحبة المنزل لإيغوشي «أرجو منك أن تتجنّب المضايقات السمجة، لا تحاول وضع إصبعك في فم الصغيرة النائمة! هذا غير لائق!»[1]، ثم بدأ روايته بالفقرة الآتية «عندما أكملت التسعين من عمري أردت أن أهدي نفسي ليلة حبّ مجنونة مع مراهقة عذراء»[2] . جهر ماركيز برغبته وهدفه في احتذاء كاواباتا في الموضوع، مع تغيير كبير في التفاصيل السردية.

يحتاج الكاتب للتآلف مع النماذج السردية الكبرى في عصره والعصور السابقة، ومن دون تلك الألفة تضعف الصلة بينه وبين العالم الذي يتخيّل في إطاره، فمداومة

(1) ياسوناري كاواباتا، الجميلات النائمات، ترجمة ماري طوق، دار الآداب، بيروت، 2006، ص 9، 10، 12، 15.

(2) جابريل جارسيا ماركيز، ذكريات عن عاهراتي الحزينات، ترجمة طلعت شاهين، سنابل للنشر، القاهرة، 2004، ص17.

الكاتب على قراءة الرواية تجعله قادرا على تلمّس اتجاهاتها العامة، ومعرفة تياراتها الخاصة، وكلّما غطس فيها تكشّفت له أسرارها. فالكاتب العجول غير المتآلف مع الظاهرة السردية سيعزف عن إقامة صلة بروايات كافكا، وسيصاب بالخيبة من جويس، وسيضلّ الطريق مع بروست، وسوف تستعصي عليه معرفة تضاريس الجنوب الأميركي الذي اصطعنه فوكنر في معظم رواياته. ولعلّ جلده سوف يقشعرّ مع ماركيز الذي اختلق في «مئة عام من العزلة» قرية في يابسة الكاريبي الاستوائية، ورمى فيها بسلالة من ستّة أجيال، فاقتلعتها عاصفة في نهاية الرواية، فإذا بالأمر كلّه نبوءة دوّنت على صفحات مخطوط عتيق. ويرجّح أن الكاتب المجهول سيرمي بورخيس بالحذلقة إذ يوثّق أحداث قصصه بمصادر مزّورة لم تُكتب على الإطلاق، وما طُبعت في أي دار للنشر، وما نُسبت لمؤلّف حقيقي. وظنّي بأنه سيرمي نجيب محفوظ بالهرطقة حينما يتمحّل لتأويل شخصياته تأويلا مضاعفا قائما على رغبته في وضع تفسير جاهز لما يقرأ في ضوء فكرة اسقاط الأسماء على مسمّيات خارج النص. وربما يتّهم جبرا إبراهيم جبرا بالإباحية لأن شخصياته تغرق في متعها الدنيوية من دون تروّ لتوازن بها قلقا بالغ الخطر جراء فقدان الوطن.

لن يتآلف كاتب عجول مع كلّ ذلك التنوّع الخصب للتجارب السردية، وهذا هو الطيش المحذور. لكن مداومة القراءة، والتمرّس بها، والأخذ بأعرافها، سوف تثمر عن ألفة، وتخلّف معرفة، وتنشئ حوارا بين الكاتب والنصوص السردية، فينفتح عالم كافكا باعتباره مكافئا سرديا لعالم واقعي محاط بالعجز وملفوف باللغز، ويتقبّل عالم جويس باعتباره نظيرا لغويا للعالم، وفيه تتقاطع حركة الأفراد في مدينة ساكنة، هي دبلن، وبدل أن ينصرف إلى وصف شؤون الناس يلوذ بخواطره، فتتداعى ذكرياته، وكأنّها تعبّر عن حيرة الإنسان الحديث في عالم ما عاد له غور. وسيجد رفقة بروست ممتعة لأن الأشياء تبعث زمنا مضى في نفوس شخصياته، وتخفي غزارة اللغة حركة شاحبة لمجتمع يرفل بالحيرة، غير أنه برفقة فوكنر سوف يختزل الجنوب الأمريكي إلى «يوكناباتوفا» التي يذود المجتمع فيها عن قيم تقليدية ضربها التحلّل الأخلاقي، وسوف ينفتح له مع ماركيز ذلك المرجل الملتهب للنزوات، وسفاح المحارم، والشبق، والقتل، والاستبداد، والخداع، والسحر، فتكون «ماكوندو» بؤرة تحيل إلى تاريخ قارة

طوال قرن من الزمان. وفي القلب من ذلك، تنمو تلك الأمثولة المحيّرة القائمة على النبوءة، وكل خرق لها سيؤدّي إلى فناء سلالة «بوينيديا»، وفحواها ينذر بالعار. ففي حال حدوث سفاح المحارم بين أفراد السلالة، فسيأتي المولود معه بإثم هو دليل الخطيئة: ذنب نابت في مؤخّرته، فتبذل السلالة جهدها مئة عام على ألا يحدث ذلك، غير أنها، في منطقة نائية من لا وعيها، ومن حيث لا تعرف، شغلت طوال تلك المدة على تحقيق مضمون التحذير الأخلاقي، فتتلاشى «ماكوندو» في آخر صفحة من الرواية كأنها تطوي الصفحة الأخيرة في كتاب الوجود. وإذ تتأسّس الألفة بين السرد وقارئه المخلص، فسوف تغمره المتعة، وهو يرافق بورخيس في تلك الألاعيب السردية المكثّفة التي يختبر بها صبره وصبر قرّائه في نسج حكايات جدلية لا نظير لها.

7. الأساطير الحديثة والإبدال السردي.

حينما نفكّر مليّا في صنّاع الأساطير القديمة، يخطر على البال الكاهن البابلي «أونيني»، صائغ الأناشيد العراقية التي انتهت بظهور ملحمة كلكامش. وقد عاش في منعطف الألف الثاني قبل الميلاد، وعلى يديه اكتمل الهيكل السردي للملحمة التي كانت تنشد مشافهة قبله بأكثر من ألف عام. ثم نتذكّر الحكيم الهندي «فياسا»، صائغ الأناشيد الهندوسية التي انتهت بظهور «المهابهارتا». ويرجّح أنه عاش في القرن الثامن قبل الميلاد، غير أن أناشيدها الأولى عرفت قبل ذلك بمدة طويلة. وسوف يلوح أيضا، طيف الشاعر اليوناني «هوميروس» الذي عاش في حوالي ذلك القرن، وصاغ الهياكل السردية لـ«الإلياذة، والأوديسة» اللتين دوّنتا بعد ذلك بنحو أربعة قرون. ويعود احتفاء الشعوب بالملاحم إلى نوع من سطوة «الزمن الثقافي» الذي صقل أساطير العصور القديمة، وأضفى عليها شرعية كاملة، وجعلها جزءا من التاريخ القومي أو الديني. وقس على ذلك الآداب الأسطورية الكبرى، مثل ملحمة «الملك جيسار» الصينية، وملحمة «الشاهنامه» الفارسية، و ملحمة «ماناس» القرغيزية، وغير ذلك كثير. وقد تبوّأت تلك الملاحم مكانتها الرفيعة في الذاكرة الجماعية، وعدّ منشدوها من صنّاع الأساطير. وانتهت الملحمة، على ألسنتهم، لأن تكون أمّ الآداب القديمة والحديثة.

غير أنه لا يكاد يخطر على بال أحد أن يشمل بهذا الوصف روائيا في العصر الحديث، فكأنّ القدماء اختصوا بحقّ صناعة الأساطير من دون المحدثين، وآن الآوان لفكّ مغاليق الأزمان السحرية المنتجة للأساطير بمفهومها القديم، وفتح الباب لإدارج الأساطير الحديثة في سياق مفهوم مرن للأساطير وصنّاعها، مع الأخذ في الحسبان البراعة الكتابية الفردية عند المحدثين مقارنة بالصوغ الشفوي الجماعي عند القدامى. وإذا كان المخيال الجماعي قد تورط في صوغ أساطير العصور القديمة، فقد تولّى صوغه في العصور الحديثة أيضا. وكلّما تأملت في روايات «الدون كيخوته»، و«مئة عام من العزلة»، و«أولاد حارتنا»، وكثير من أمثالها، يتراءى لي أنّ ثربانتس، وماركيز، ومحفوظ، لا يقلّون عن أونيني، وفياسا، وهوميروس، في شيء من براعة التمثيل، والإفصاح عن المقاصد، ومتانة الأسلوب، بل أراهم يفوقون أسلافهم في قوة السبك، وحسن الصوغ، وابتكار الأمثولة الملحمية التي أجد فيها صدى العصور، ورجع الأزمان، بما يكفل لأعمالهم الارتقاء إلى مصاف الأساطير القديمة، بل التفوّق عليها في المقاصد الرمزية، والروح الشعري الجليل الذي اتّخذ شكل السرد.

لم تقتصر تلك الروايات على أشخاص منقطعين عن سياقهم الاجتماعي والتاريخي والثقافي، ففي كل منطقة من مناطق العالم يمكن العثور على رجل نبيل يتطابق مع ذاته كل المطابقة، فينتدب نفسه لنزع الفساد عن العالم، ومكافحة الانهيار الاجتماعي، كما فعل الفارس دون كيخوته، وهو يخطو برفقة تابعه سانشو بانثا لتطهير العالم من الدناءات التي ينوء تحتها. فالبطل ذو النزعة المثالية الذي تشبّع بالقيم الرفيعة، مازال حاضرا في العالم، وكثيرون مثله تحدوهم الرغبة في تنظيف العالم من الأشرار والمفسدين، كما فعل الفارس الإسباني الذي بذل جهده لإعادة قيم الفروسية في مجتمع متحوّل لم تعد للفروسية فيه من أثر.

ويغصّ العالم بأمثال سلالة «بويندیا» حيث تتناسل الأجيال، وتتنازع الأهواء، وتتقاتل الجماعات بذرائع تافهة، وفيها تختلط النساء الحالمات بالغجر ذوي المعجزات، والجنرالات الحالمين بالقتل بالرجال المسكونين بسفاح المحارم، وما رافق ذلك من حروب أهلية واستعمارية، فلا يكاد يبرأ العالم من نظير لأسطورة عمّرت مئة عام في أرض نائية، لكنها تطابق آلاف الأساطير الوطنية والقومية في شتى أرجاء العالم. وإذ

يأخذ الناس وقائع الأساطير مأخذ الجدّ، فيرون في كلكامش بطلا عراقيا من «أوروك»، عاش في الألف الثالث قبل الميلاد، وفي أخيل، فارس حرب «طروادة» على الطرف الغربي من آسيا الصغرى، خلال الربع الأخير من الألف الثاني قبل الميلاد، فإنهم سيجدون ما هو أكثر هولا في شخصيات العقيد بويندريا، وخوزيه أركاديو، ولن ينقص ريميديوس جمال وألق هيلين، ولا نساء ماكوندو نظيرتهن بينلوبي. ولم يغب عن ماركيز سخريته بالأساطير القديمة التي صدّق بها الناس في كل مكان، فجعل من أسطورته نتاج نبوءة طوتها صفحات كتاب، فتلاشى عالم «ماكوندو» بعاصفة ما أبقت له أثرا في العالم.

وجدّ محفوظ في رواية «أولاد حارتنا» بصنع أسطورة فاقت أساطير القدماء في قوة الأمثولة القابعة فيها، فتخطّى طموح نظيريه ثربانتس وماركيز بتركيب أسطورة أبوية-دينية، امتدت عبر الأزمنة في حارة مصرية تحيل رمزيا على الدنيا، وفيها رمى بصراع الأبناء حول تركة أبيهم المحتجب في مكان لا يطاله النظر، وهو الجبلاوي، الذي لم يتجرّأ أحد على وصفه وصفا كاملا، وهو الذي نبذ ذريته من جنّته، وتركها تشقى في الدنيا من غير رحمة، ولا رأفة بأحوالهم. فمعيار الجبلاوي الطاعة، وغايته الاستعباد، وبدل أن تمضي السلالة في تدبير شؤون حياتها، راحت تصطرع حول تركة الأب. أوهم الجبلاوي ذريته بيوتوبيا تحيل شقاءهم سعادة، لكنه ضنّ عليهم برأي واضح، وتركهم يعمهون في تأويلات شتّى لوصاياه؛ فتلبّس كل منهم دور زعيم جماعة ترى غير ما تراه الأخرى في وقت لم يطلب الأب غير الطاعة العمياء، والعبودية المطلقة. فهذه أسطورة خلق جديدة جرى تجسيدها في حارة مصرية، وفيها يتولّى الراوي تدوين الحكايات المتوراثة عن أحلام أهل الحارة بالعدل، فلا يرون سوى الطغيان.

وفّر بُعد الأساطير القديمة عن الحاضر فرصة الانكشاف والظهور، فكأنها من الكنوز النفيسة التي صقلتها الدهور، وخلعت عليها قيمة استثنائية، فيما حجب الحاضرُ القيمةَ الرمزية للأساطير الحديثة، فكأنها دون تلك في المباني والمعاني. أقول هذا من غير أن أغفل صلة الملاحم بهويات الأمم، ولا بتمثيل الأمجاد القديمة، فمدار حديثي هو الكيفية التي جرى فيها رفع شأن الأعمال القديمة إلى مصاف الآثار

الأسطورية، وعدم شمول الأعمال الحديثة بذلك. ويُعزى السبب، في تقديري، إلى شدّة قربها من قرّاء عصرها، وتعذّر الانفصال عنها بغية النظر إليها عن بُعد، ولعلّ الزمن كفيل بذلك، وقد صار يتحقّق ذلك ببطء، فلو نظرنا بعين دقيقة، فسوف نجد شيوعا عالميا لـ«الدون كيخوته» بفعل الأعمال العظيمة للفارس النبيل، بعد مرور عدة قرون على ظهورها، ما جعل معرفتها متاحة لكثيرين. وبدرجة أقل من ذلك، انتظمت «مئة عام من العزلة» في حيازة الوصف الأسطوري لعالم أميركا اللاتينية، غير أنه مازال يُنظر لـ«أولاد حارتنا» على أنها حكاية محليّة محرّمة؛ فمَدُّ تفسيرها باعتبارها أسطورة كونية، أحيط بالحذر والاحتراس. وقد جرت محاولة اغتيال المؤلّف على خلفية من التأويل الديني لها، وكأن أسطورة الخلق حكر على أشخاص يغتالون من ينتفع بها في أدبه.

يتّصل الإجلال الذي حظيت به الملاحم القديمة بتلقّيها الذي صقله الزمن، وإدراجها في تاريخ المجتمعات قبل ظهور فكرة التاريخ الدقيق، فيما لا زالت المآثر السردية الحديثة تعاني من الاعتراف بها كأساطير كونية معبّرة عن أحوال الإنسان في كلّ زمان ومكان. وظنّي أن تفتح الأبواب أمام هذه، كما فتحت أمام تلك، وعدم التأثّر بالنعوت الإلهية ونصف الإلهية التي خلعها الناظمون القدامى على أبطال ملاحمهم، وعدم قبول خلعها على شخصيات نظيرة لها في العصر الحديث. ذلك أنّ إيقاع الأزمنة الحاضرة سريع، وهو غير الإيقاع الفاتر للأزمنة السالفة.

كشفت صنعة السرد عن كفاح الروائيين في صوغ العوالم الافتراضية، وصنع أساطير حديثة مبهرة، غير أنه بتقدّم الزمن تعرضت كثير من أعراف الكتابة السردية للتغيير والتحديث. وهذه من سيرورات السرد التي لا تستقر على حال، فتحلّلت الأساطير الجماعية المحكمة الصنع، وحلّت مكانها أساطير فردية متشظية. فقد شهد مسار الرواية تحولات جذرية خلال القرنين التاسع عشر والعشرين، وتبع ذلك أن أعيد النظر في كيفية بناء الأحداث والشخصيات، وفي طرائق السرد، وتبدلت علاقة الرواية بالعالم المرجعي، واتخذ الواقع مفهوما جديدا لا يتوافق مع المفهوم الذي استقرّ في الكتابة السردية من قبل.

لفت هذا التطور انتباه الباحثين، ففي سياق تحليله للعلاقة بين الرواية والحبكة،

أشار الناقد «جيزي ماتز» إلى أن ما طرأ على ذلك من تغيير «الرواية العديمة الحبكة، والمتشظّية، والرجراجة، قد تبدو الحبكة خرقاء وغير كاشفة للحقائق، ومفتقدة للصنعة الفنية؛ ولكنها يمكن أن تحتوي على شكل أكثر تشذيبا من الوقائع العارية، والمساءلة الصبورة، والاستكشاف الحرّ غير المقيّد، ويمكنها ملامسة سطح الحياة التي ما عادت تتشكّل تبعا للتوقّعات التقليدية، كما تجعل الحياة ذاتها هي ما تستثير أي شكل روائي قد يكون ضروريا للتعامل مع حقيقة الحياة» فقد «هشّمت الرواية الحديثة الحبكة، وفكّكت النهايات، ولوّنت السرد الروائي بلون الأنماط الحكائية الشائعة في التجارب الحياتية اليومية، ولكن هذا لم يعن أنها أضعفت قدرة الرواية على التعبير، بل الحقّ أنها فعلت الكثير في الاتجاه المعاكس: فقد عزّزت الجهد الروائي الرامي لمنح القرّاء الشعور بالواقعيّات المباشرة، وقدرات جديدة في الدقة والحساسية»[1] .

ثم لحقت الرضوض بالشخصية الروائية الموروثة في رواية القرن التاسع عشر، فلما كان الشعور الجديد بالواقع فكّك الحبكات التقليدية لدى كثير من الروائيين في مطلع القرن العشرين، فقد امتد إلى كيفية بناء الشخصية، فراحوا «يضعون الشخصية الروائية، وسط فيض من الطوفان المتدفّق، لشعورهم بأهمية استكشاف القواعد المؤسّسة للصورة الذاتية. وباتت الشخصية موضوع عمليات غريبة تحصل على صعيد الوعي، وحدوداً للذات غير واضحة المعالم، ولم يعد بوسع أية يقينيّات أن تقطع القول فيما يكوّن الشخصية الروائية. وهكذا صارت الشخصية، هي الأخرى، ميدانا لعملية التهشيم والتحطيم، وراحت مواصفاتها، المعهودة كالنزعة البطولية، والأعراف الاجتماعية، والأشكال النمطية، والفضائل العليا، تُهاجم، وتُستبدل بأساسات أخرى لا تنطوي على أية يقينيات ثابتة. وصارت أكثر تناغما وانسجاما مع التجربة الحديثة، فالشخصيات لا تقوم بأفعال بطولية كما هو الأمر في الملاحم القديمة، وقلّما تنجز أفعالا تثير الاهتمام في الرواية. وإذا كان ثمة ما يمكن قوله بشأنها، فهي في الغالب، أسوأ من الشخصيات العادية: أقلّ جمالا، وأقلّ إنجازا، وأقلّ ذكاء، وأقلّ قدرة من

---

(1) جيسي ماتز، تطور الرواية الحديثة، ترجمة لطفية الدليمي، دار المدى، بغداد، 2018، ص 140، 144، 145.

الشخصيات المتوسطة الإمكانيات على تجاوز المواقف الملتبسة. ثمة انكفاء، ونكوص طويل ومتواصل لجيش الأبطال الملحميين ذوي الطبيعة الأسطورية باتجاه الشخصيات اللابطولية في الرواية الحديثة. كان الأبطال الأوائل يبتعدون كثيرا فوق ما يبديه متوسط الأفراد من قدرات، وكانوا أقدر بكثير على التعامل مع بيئاتهم ومصممين لتحقيق الانتصارات الناجزة، في حين أن شخصيات الرواية الحديثة ضعيفة، ولا تبدي تأثرا بما حولها، ولا مبالية، ولا تتحسّس ما يجري خارجها»[1] .

أدّى هذا الإبدال في وظيفة الحبكة، وفي وظيفة الشخصية، إلى تحويل علاقة الرواية بالواقع، فما عادت الرواية ترغب في مسايرة الحكمة التقليدية المتواترة أو أي شكل من أشكال الإجماع أو الأفكار التقليدية. إن جزءا رئيسيا في الابتكار الروائي تشكّل حول القناعة بأن المواضعات التقليدية تجعلنا نرى الأشياء بطريقة مزيّفة، وأن العقل الفردي خليق على نحو أفضل بكثير من المجتمع بأن يجعلنا ندرك الأمور بطريقة أكثر صوابا وإدهاشا وإمتاعا؛ لأن العقل بطبيعته يتشكّل بطريقة مخالفة للمواضعات المجتمعية فيما يخص ما هو خيّر أو بطولي أو باعث على غاية هادفة. تميل الروايات الحديثة إلى جعل الحقيقة الفردية تتقدّم على الحكمة المتوارثة، كما تميل أيضا لجعلنا نتجشّم عناء البحث المؤلم عبر الكفاح من أجل الوعي الذاتي الذي لا يخلع على أنفسنا سمات بطولية تقليدية، كما يقودنا هذا الوعي من جانب آخر إلى الاستبصارات الأعظم والحقائق الأكثر صدقية في الحياة»[2] .

ونتج عن ذلك تغيير أسلوب السرد، فلما وقع هجر الأبطال الكاملين، والحبكات المصطنعة، والنهايات المزيفة، والتفاصيل الصغيرة، وهي من سمات الرواية التقليدية، انتبهت الرواية الحديثة إلى ضرورة التخلّص من «الراوي العليم»، الذي يحوز العلم بكلّ شيء بحيث يكون قادرا على رواية حكاية كاملة. ومَنْ بوسعه أن يكون عليما في عالم يعجّ بالحقائق الذاتية، والتساؤلات التشكيكية؟ ألن يكون أمرا أكثر واقعية وتأثيرا، أن تحكى الرواية من داخل فضاء الرواية؟ بل وحتى يمكن المضي في التساؤل:

---

(1) م. ن، ص 151-152.

(2) م. ن، ص159-160.

ألن يكون الأمر أكثر مدعاة للتكثيف، لو أن السرد الروائي تم تحقيقه من غير سرد على الإطلاق؟ أي الاكتفاء بالسرد المباشر لحيوات الشخصيات وأفكارها من غير أي وسيط؟. وهكذا غادرت النظرة الروائية الشاملة مواقعها، وأخلتها لوجهة النظر الشخصية الموجهة بؤريا تجاه حقائق محدّدة في الحياة، وبذلك حلّت النظرة المتموضعة بؤريّا محل النظرة الموضوعية الكاملة السابقة، فبات المنظور المثلوم معلما أساسيا للحقيقة في الرواية الحديثة[1] .

يحسن القول، في خاتمة المطاف، بأن الاستبدالات التي طرأت على الظاهرة السردية في تركيبها ووظيفتها، هي جزء من سيرورتها التي لم تعرف الاستقرار، ولا تقرّ بالثبات، فهي دائمة التحوّل في أشكالها، وفي بنياتها، وفي أساليبها، فتلك من سماتها الأساسية. فبقاء النوع الأدبي على حال ثابتة، ينتهي بأفوله، ثم اختفائه، كما جرى ذلك لكثير من الأنواع المغلقة. على أن تلك الاستبدالات وقعت في إطار الأعراف العامة الناظمة للظاهرة السردية، فلم تشذّ عنها بهدف نقضها، إنما هدفت إلى إثرائها بتحديث وسائلها، وتجديد غاياتها، مما جعلها تقبل بذلك من غير استنكار لها، فالنوع السردي المرن يتقبل التجديد، ولا يمانع التحديث، وذلك هو شأن الرواية.

(1) م. ن ص162-163.

الفصل الثاني
ثمار الانكباب على الكتابة

في سياق تقدير صنعة السرد عند كبار الكتّاب، ووصف تجاربهم الفريدة، يلزمني الوقوف على نخبة منهم؛ لما لذلك من فائدة في تمهيد الطريق أمام الكاتب في اختيار الطريقة الخاصة به.

1. تولستوي: السجلّ الشامل للتاريخ الاجتماعي.

تشترك التجارب السردية المرموقة في أمر لاخلاف عليه، إنها نتاج دأب على الكتابة يعدّ بالسنين لا بالأشهر، وقد يزيد على ذلك فيبلغ عقودا من المواظبة عليها، ولدي مَثَلٌ جيّد أصدّر به العيّنة التي اخترتها باتجاهاتها المتباينة في الكتابة، ففي رواية «الحرب والسلام» لم يكتف «تولستوي»، وكان في السادسة والثلاثين من عمره حينما بدأها، بفرش الأرضية التاريخية للغزو الفرنسي الذي قاده نابوليون بونابرت ضد روسيا في عام 1812، ورسم الإطار الاجتماعي لبلاده في ظلّ ظروف عصيبة، إنما ذيّل روايته بملاحق توضيحية عن تلك الحرب في نحو مئتي صفحة دعمت الصفحات الألفين للرواية، وأنزلت أحداثها في السياق التاريخي لروسيا. لستُ أقصد محاكاة تولستوي في توثيق حال بلاده ضد غزو أجنبي، ولا تقليده في جمع مادة روايته من بطون المصادر والمراجع، وإعادة تركيبها بالتخييل التاريخي لتكون متنا لروايته، فأهداف الكتابة تختلف بين الروائيين، ولكنني أدعو إلى الاهتداء بالجَلَد الذي واظب عليه إلى أن فرغ من ملحمته، فذلك يُقوِّي عزم الكاتب، ويفضي به إلى الغاية التي يرجوها.

وفي التفاصيل المؤكِّدة لذلك، فقد مرّت كتابة الرواية بمراحل كشفت عن دأب محمود في البحث، والجمع، والتأليف، والتحرير، والنشر، ومن ذلك فقد جرى نسخها

سبع مرات متعاقبة مع ما يلزم ذلك من إضافة، وحذف، وتغيير، وتقديم وتأخير، تولّت معظمه زوجة تولستوي باحتمال قلّ مثيله، وكانت مسوّداتها التمهيدية، والملاحظات الخاصة بموضوعها، والحواشي التوضيحية، تملأ صناديق ضخمة استنفدها تولستوي خلال سنوات الكتابة، وأفرغ لبّها في روايته، واستعان بها في توثيق كلّ صغيرة في المجال التاريخي والاجتماعي والجغرافي حول الغزو الفرنسي، بما في ذلك انقلاب صفحة الحرب من الدفاع إلى الهجوم، وتقهقر العدو عن روسيا بشجاعة محاربيها.

رسم تولستوي كلّ تفصيل له صلة بالمجال الحسّي للشخصيات، ولَم يهمل خواطرها، ولا مشاعرها في ميدان الحرب، فلكي يقدّم وصفا موضوعيا عن معركة «بوردينو» التي تعدّ من من المعارك الفاصلة في المواجهة بين الجيشين الروسي والفرنسي، جاب أرض تلك الموقعة الدموية قرب موسكو على فرسه، ومعه بطاقة هيئة الأركان، وما اكتفى بذلك، بل سافر أميالا طويلة بالقطار ليستقي تفصيلا صغيرا من أي مشترك في المعركة ما زال على قيد الحياة. وكان، قبل ذلك، قد نبش كتب التاريخ العسكري، وسجلات الأركان الروسية التي وثّقت للحرب، وقلّب صحف العقد الثاني من القرن التاسع عشر، وواظب على ارتياد المكتبات للاطلاع على وثائق مضى عليها نصف قرن، وزاد بأن طلب وثائق نادرة من الأسر النبيلة التي انخرط أبناؤها في الحرب، ومنها رسائل خاصة بين الأبناء وذويهم، فتجمّعت، على مدى السنين الطويلة، الكريات الزئبقية لروايته من آلاف الملاحظات الدقيقة التي أصبحت في حوزته إلى أن سُبكتْ في صورة رواية متكاملة[1] .

مرّ نص رواية «الحرب والسلام» بمراحل كثيرة قبل اكتماله. وبما أن تولستوي لم يعاصر أحداثها فقد توسّع في الاعتماد على الوثائق، والشهادات الحيّة، ونخلها ليصفّي منها ما يريد، فركّب الإطار العام لحدثها، وعكف عليها ينشئ ذلك العالم العجيب الذي تتدافع فيه الأحقاد على خلفية عريضة من الغيرة القومية الروسية حيث بدت للعيان الكبرياء الفرنسية وهي تمرّغ في أصقاع روسيا، ثم انصرف الكاتب بعد ذلك إلى الجزء المهم من عمله، وهو التحرير الشامل لها، ونشر منها أجزاء

---

(1) بناة العالم، ج2: ص76-77.

متسلسلة في إحدى المجلات، ليختبر وقعها على الجمهور، ويساعد في شيوعها. ثم ظهرت بعد ذلك مطبوعة في ستة أجزاء، وعرفت على نطاق واسع بهذه الطبعة، لكن ذلك لم يرق لتولستوي الذي قام بعد الطبعة الثالثة بإعادة توزيع الأحداث على أربعة أجزاء في سعي منه لتنسيقها بأفضل ما يريد. وفي سنة 1886، قامت زوجته صوفيا بإعادة بعث النسخة الأصلية من الرواية لأن النسخة المعدّلة منها أصبحت نسخة تعليمية، ولم يكن هذا ما يريده القرّاء[1] .

ولعل التوسّع في «الحرب والسلام» أو أية رواية كبيرة على غرارها، يعود إلى طريقة الكتابة عند هذا الكاتب أو ذاك، فكلما تشعّب الموضوع جرى ابتكار أحداث وشخصيات، وأحيانا قد تنعطف الكتابة بالمؤلّف إلى غير ما خطّط له، ولا يعتمد كلّ الكتّاب مخطّطا مُحكما للكتابة، ويلتزمون به، بل يتركون للكتابة أن تشقّ طريقها إلى حيث تتحقق الغاية الأساسية منها؛ فبناء العالم المتخيّل يوجب على الكاتب تأثيثه بتفاصيل لم يحسب حسابها حينما صمم الإطار العام لروايته، وهذا أمر مفيد في الكتابة شرط ألا تتورّم الأحداث الثانوية على حساب الحدث الرئيس.

ربما يكون تولستوي قد وقع في خطأ التشعّب الفائض عن الحاجة في ملحمته التاريخية؛ فتوسّع من حيث كان ينبغي له أن يتجنّب الإسراف في كل ما يخرم تماسك الحدث الرئيس في الرواية. ومن ذلك، فقد رغب أن يكتب عن صراعات النبلاء في القصر الإمبراطوري في موسكو، لكن رغبته تلك قادته إلى التصوير المسهب لموقف الطبقة النبيلة، على تباين مشاربها، من غزو بلاده، ما جعله يسبح في تيار الصراع بين روسيا وفرنسا، وتأثيراته في المجتمع الروسي، إلى درجة رأى فيها بعض النقاد افتقار الرواية إلى الحبكة الناظمة، حتى أنه كان يلوذ بروايته الأخرى «آنا كارنينا»، باعتبارها الرواية التي يجد فيها انطباقا مع معايير الرواية الحديثة، ولا يتطرّق إلى «الحرب والسلام» التي جاءت أقرب إلى سجلّ تاريخي بأحوال روسيا في العقود الأولى للقرن التاسع عشر. وبقي النظر إليها باعتبارها سجلا لأمجاد الروس مدة طويلة، إلا أن التحوّلات التي شهدتها روسيا في القرن العشرين أعادت الاعتبار إليها،

---

(1) آندي ميلر، سنة القراءة الخطرة، ترجمة محمد الضبع، دار كلمات للنشر، الكويت، 2016، ص273.

إذ وجد فيها الشعب الروسي صورة وافية لمقاومة أجداده غزوا كبيرا مُني بالفشل، كما حدث خلال الحرب العالمية الثانية. وصف «تسفايج» تولستوي بأنه «أعظم مصوّر لشعبه»، وهو «إرهاص الثورة الروسية العالمية، وسلفها الحقيقي»[1] . فيما وصفه «غرامشي» بأنه «حامل حضارة وجمال بحقّ، وما من أحدٍ في الزمن المعاصر استطاع أن يضاهيه»[2] . وكان شديد الهمّة في حياته الكتابية، وفي ذروة مجده الأدبي ينكبّ على عمله مدة تقرب من عشر ساعات في اليوم الواحد.

وعلى الرغم من التقلّبات العاصفة التي تعرّضت لها حياة تولستوي، فلم يخل بشروط الكتابة القائمة على البحث والتقصّي، ولكن تغيرت نظرته إلى وظيفة الكتابة السردية. فقد مثّلت كتابة الرواية حقبة أولى من حياته التي انتهت على غير ما كانت عليه، وبعد أن أسرف في متع الحياة استيقظ حسّه الديني، فبدأ مرحلة ثانية حاولت محو آثار المرحلة الأولى، وقد ارتاب فيما إذا كان قد كتب روايات جديرة بالتقدير أم لا. وقاده هذا الخلط إلى نتيجة خطرة، فزعم أن «الحرب والسلام» و«آنا كرنينا»، كانتا غلطة حياته؛ ذلك أن «كتابة الخيال خطيئة كالشهوة، إلا إن كانت تستخدم لغاية عليا. ومن تلك اللحظة فصاعدا لم يلتفت تولستوي إلى شيء إلا إن كان يمجّد تعاليم المسيح، ويساهم في إعداد مملكته على الأرض»[3] . وكلّما تقدّم به العمر، تضخم إنكاره لماضيه الأدبي، فـ«تخلى عن كل رواياته ما عدا تلك التي تحتوي على أهداف أخلاقية عالية»[4] .

وقاد اهتمام تولستوي بحلّ مشكلة الوجود الإنساني إلى أن «يصبح مهووسا بالأخلاق حتى نهاية عمره»[5] . فتخلّى عن كونه روائيا بعد أن أصبح مبشّرا. لكن

---

(1) ستيفان تسفايج، إبداعات أدبية، ترجمة شكري عياد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000 ، ص18، 19.

(2) انطونيو غرامشي، شجرة القنفذ، ترجمة أمارجي، دار التكوين، دمشق، 2016، ص107.

(3) سنة القراءة الخطرة، ص146.

(4) م. ن، ص273.

(5) فن الرواية، ص66.

مأثرته الخالدة «الحرب والسلام» بوّأته مقاما رفيعا في تاريخ الأدب الروسي. ولا يصحّ دعوة الكاتب إلى المضي باتجاه النهاية الأخلاقية التي انتهى تولستوي إليها، فمسار الروائي غير مسار المُصلح الديني، ويحذّر من الخلط فيما بينهما؛ لأن كلا منهما يفسد الآخر. ولكن حماس تولستوي للكتابة إبان كتابة «الحرب والسلام» يلهم كاتب الرواية لأن يعكف على روايته إلى أن يفرغ منها، فتلك مأثرة من مآثر الكتابة السردية التي تصلح للاهتداء بها.

2. بلزاك: الكوميديا الإنسانية بوصفها مصدرا مخياليّا للمجتمع الفرنسي.

لم يكن تولستوي المتمادي الأول في الانكباب على الكتابة، وهو يدوّن التاريخ السردي لمجتمعه، فقد سبقه إلى ذلك بلزاك، الذي جعل من رواياته السجل الأشمل للمجتمع الفرنسي في العقود الأولى للقرن التاسع عشر. وكان يتعجّل الكتابة لأنه «يريد أن يشقّ لنفسه طريقا خلال الكتلة المتزاحمة المتراصّة من كتّاب الكتب»[1] . بدأ بلزاك محاكيا وانتهى كاتبا أصيلا. حاكى، في أول أمره، طريقة «والتر سكوت» في تاريخياته، وعقد العزم على أن يكون نظيرا له في الأدب الفرنسي، فتقصّى أخبار الفرسان، والنبلاء، والسجناء، وكتب عددا من روايات التخيل التاريخي، أربت على خمسين رواية، في مطلع شبابه، نهج فيها نهج سكوت، فجاءت رديئة في معظمها، لكنها علّمته «قيمة الحدث السريع لجذب انتباه القارئ، وقيمة معالجة الموضوعات التي يعتبرها الناس ذات أهمية حيوية كالحب، والغنى، والشرف، والحياة»[2] . وإن بدأ متعثر الخُطى، فقد انتهى بتأليف «الكوميديا الإنسانية» وهي المأثرة الخالدة في الأدب الفرنسي. حتى جرى القول إنه ما من روائي قبله «بذل مثل هذه المحاولة بعزم كي يحدث عالما كاملا»[3] .

---

(1) ستيفان تسفايغ، بلزاك: سيرة حياة، ترجمة محمد جديد، دمشق، وزارة الثقافة، 2007، ص 132.

(2) عشر روايات خالدة، ص45.

(3) فن الرواية، ص54.

لم تُنبئ بداية بلزاك الذليلة بالخاتمة الجليلة التي انتهى إليها، فتمرّسه في الكتابة نقله من تخبّطات استغرقته نحو عشر سنوات في بداية عمره إلى استكشاف موضوعه الاجتماعي الكبير، والتفرّد في معالجته بسلسلة طويلة من الروايات. حينما حرّر بلزاك أول كتبه، ووجدته أسرته غير جدير بالتقدير، فأرسلته إلى شخص عارف بشؤون الكتابة، الذي حكم عليه «أن يزاول أي عمل يروق له إلا الكتابة»[1] . أغاظ القرار بلزاك، وأوقد التحدّي في نفسه، فعمل على إبطال مضمونه، بأن صمّم على المضي فيما رآه خليقا به، فتخطّى عقبة اتهامه بالعجز عن الكتابة، وغدا يبتكر سيلا من الشخصيات في روايات متعاقبة روعيت مزاياها وعيوبها المتناظرة، وكاد يجمعها خيط الطباع الثابتة التي تقودها إلى نهاية مثيرة. وقد أصاب «موم» فيما ذهب إليه، من أن بلزاك راعى الأسلوب القديم في رسم شخصياته، غير أنه «أعطاها من حيويته الغامرة ما يجعلك تؤمن بأنها واقعية، ولكنّها، في حقيقة الأمر، ليست إلا أنماطا من الأمزجة المحدودة كشخصيات الملهاة القديمة. إن أشخاصه لا يُنسون، ولكنهم يشاهدون من زاوية العاطفة الجامحة التي ألهبت أولئك الذين كانوا على صلة بهم»[2] .

لم تنفصل أعمال بلزاك عن رؤيته للحياة، ولَم تنقطع عن نزعته النرجسية في إحراز الشهرة، وجني المال، وقد أنفق وقتا طويلا من أجل ذلك، وبذل جهدا قلّ نظيره بين كتّاب عصره. فقد تطلّع إلى إضفاء النبالة على أصله ليتخطّى به قلق الانتماء إلى طبقة دنيا، وهو كفاح داوم عليه طول عمره. فحينما بلغ الثلاثين من عمره، زعم أن اسمه ليس «هونوريه بلزاك»، بل «هونوريه دي بلزاك»، وادّعى «أنه كان منذ أيامه الأولى مفوّضا، بحكم القانون، بأن يحمل اسمه هذه الأداة الدالة على النبالة»[3] .

وقد بالغ في الانتحال بأن استغل الغموض الذي يلف نسبه قبل الثورة الفرنسية، واستغلّ مزح أبيه حول أصول نبيلة للعائلة، وقام «برفع هذا التكهّن الذي تعصف به الشكوك، من باب التحدّي، إلى مقام الحقيقة التي لا جدال فيها، فراح

(1) عشر روايات خالدة، ص45.

(2) سمرست موم، عصارة الأيام، ترجمة حسام الخطيب، وزارة الثقافة، دمشق، ص82.

(3) بلزاك: سيرة حياة، ص15.

يوقّع رسائله، وكتبه باسم «دي بلزاك»، وحينما يتهكّم عليه زملاؤه بأن هذا الادعاء نوع من «الصلافة والغرور»، كان يجيب صراحه بأنه يستند في ذلك إلى السجلّ النبيل للعائلة، لكن وثيقة الميلاد، لا تشير، بأي حال من الأحوال، إلى وجود تلك الأداة الأرستقراطية «دي»، فقد سجّله أبوه بنفسه باسم «هونوريه بلزاك»، ولا وجود لهذا الوصف في سائر أشكال التعريف بالعائلة، بما في ذلك الإعلان عن وفاة الأب، فكل ذلك «مجرد نتاج رغبة محضة من قبل الروائي الكبير»[1] . ظلّ بلزاك حريصا على نزع نفسه من طبقة أدنى، وإلصاق نفسه في طبقة أعلى، وظنّ أنه بالكتابة سيحقّق ذلك، وقد نجح في التعتيم على خلفيته الأسرية، وصبّ اهتمامه على الكتابة التي أنعمت عليه بشعور المجد.

حرص بلزاك على المظاهر الشخصية، وبالغ في التصنّع، من ذلك اقتناؤه عصا بثمن باهظ يتّكئ عليها في طرق باريس متظاهرا بالثراء والنبل، وقصده أن يذكره الناس بعصاه المشهورة، فكان يقول بأن الباريسيّين يتحدّثون عن عصاه أكثر من حديثهم عن رواياته. ورغبة في التشبّه بالمترفين أفرط في «شراء أعداد كبيرة من العصي ذوات الرؤوس الذهبية، والأثاث النفيس»[2] . وقد لفت هذا انتباه معاصريه، إذ وصفته «جورج صاند» بأنه كان «مخلصا حدّ التواضع، متفاخرا إلى درجة الجعجعة»[3] . تلاعب بلزاك بماضي عائلته ليرتقي من طبقة إلى طبقة أخرى، وكان

(1) م. ن، ص16.

(2) فن الرواية، ص .55ومعلوم بأن أول ما ظهرت العصا في الآداب، ظهرت مرفقة بصورة العرّاف الإغريقي «تريسياس» في ملحمة «الأوديسة» لهوميروس حيث قابله «أوديسيوس» في العالم السفلي، وهو «يتوكّأ على عصاه الذهبية»، ولا يكاد يخلو أدب العميان منها. ولعلّ «أوديب» في تشرّده بعد أن فقأ عينيه كان قد جعل من العصا رفيقة دربه. وذكر الجاحظ أن «العَصَا تَنوب للأعمى عن قائده». وكانت العصا السوداء خير رفيق لبورخيس في طرقات «بوينس آيرس» على الرغم من أنه رمى بثقله على أمه وأصدقائه في التجوال. ولتوفيق الحكيم كتاب حواري بعنوان «عصا الحكيم» يقوم على سجال بينه وبين عصاه، تلك العصا التي لازمته طويلا دونما تضجّر منه، فوجد فيها خير محاور له يبثها خواطره، فالعصا وسيلة يسبر بها ما يريد طرحه من أفكار..

(3) عشر روايات خالدة، ص44.

لهذا الأمر أثر بالغ في مجمل أعماله الروائية التي أراد بها ترقية حاله الشخصية. وقد نجح قبيل وفاته في الاقتران بأميرة روسية على خلفيّة من دعوى نبالة أصله. وعلى الرغم من هذه الأخطاء الفردية التي واظب بلزاك على اقترافها حتى وفاته، فإن رواياته قدمت أشمل صورة سردية لتحلّل الأرستقراطية الفرنسية بعد ثورة 1789 وقد رأى «لوكاش» أن عظمته تكمن في نقده الذي لم يعرف الرأفة لكلّ ما كان يتصوّره، ويتمنّاه، ويعتقد به في وصفه للواقع وصفا قاسيا وصائبا في قسوته، وإن خيّم على رواياته الأخيرة تشاؤم اجتماعي عميق، وأجواء نهاية العالم[1].

تصلح حالة بلزاك أن تكون مثالا على التخبّط الابتدائي للكاتب قبل أن يشق طريقته الخاصة في الكتابة، ويراعي تقاليدها، ويتمكّن منها، ويجني ثمارها بامتثاله لأعرافها، فيصبح علما في الآداب الفرنسية والعالمية. نشر بلزاك روايته الأولى باسم مستعار هو «سان أوبان»، وقصده منها جني المال والشهرة، ولم تكن غير تلفيق من الأحداث المثيرة، وقضى زمنا في حال فوضى قبل أن يعثر على هدفه. عثر بلزاك على نفسه كاتبا حينما رهنها لأعراف الكتابة، فعند انتصاف الليل يسدل ستائر الغرفة، ويحكم إغلاقها، فلا يتسرّب ضوء منها عند شروق الشمس في أول نهار اليَوم التالي، ويوقد الشموع الست في الشمعدان الذي لا يفارق منضدته الصغيرة، ويقع التأكّد من وجود ركوة القهوة الثقيلة التي توقظ حواس الكاتب، وتطلق خياله، وتزيد من شهوته للكتابة، حتى قدّر أنه احتسى منها خمسين ألف فنجان في حياته الكتابية القصيرة، مما أُشيع أنها أدّت إلى وفاته المبكّرة. ثم يجري رصف قناني الأحبار، ورزم الأوراق، والرِّيش المناسبة للكتابة السريعة، فيكون بذلك كمن أراد «أن يلغي العالم إلغاء مرئيا، ذلك أنه ما عاد يريد أن يقيس الزمن بمقاسه الفعلي، بل بمقياس عمله فحسب، وهو لا يريد أن يعرف متى ينبلج الضوء، ومتى يطلع النهار، ومتى تستيقظ باريس، وسائر الدنيا. وما عاد ينبغي لشيء أن يظلّ قائما حوله من عالم الواقع، ويغرق في ظلام الحجرة، من حوله الكتب عند الجدران، والأبواب، والنوافذ، وكل ما يوجد خلفهنّ. والبشر الذين يبتدعهم الآن من نفسه، هم وحدهم الذين ينبغي لهم الآن أن يتحدّثوا،

(1) بلزاك والواقعية الفرنسية، ص118.

وأن يتصرّفوا، ويعيشوا. وينشأ عالمه، عالمه الخاص، ويظلّ قائما»[1] .

وعلى هذه الحال من الاعتكاف «يكتب بلزاك، ويكتب، ويكتب، من دون توقّف ومن دون تعثّر، فإذا اتّقد ذات مرة واصل خياله الالتهاب، واستعرَ. إنه مثل حريق في غابة، إذ ينتشر اللهب، من جذع إلى جذع، ويزداد سخونة على نحو مطّرد، ويزداد انطلاقا وتوفّزا، وسرعة، وتجري الريشة في اليد الأنثوية الناعمة بسرعة، ولا يتردّد، ولا يتعثّر، فهو لا يستطيع أن يتوقّف، ولا أن يقاطع الرؤية الداخلية، ولن يتوقف قبل أن تتعثّر اليد في كفاحها من أجل الكتابة، أو يتلاشى المكتوب أمام النظرة التي ذهب ببصرها التعب»[2] . ويستمر عمله، على هذا المنوال، إلى منتصف نهار اليوم اللاحق، فلا توقّف إلا برهات يستعيد فيها أنفاسه، ليتولّى أمر مسوّدات الفصول التي كتبها في اليوم السابق، فيمعن في التغيير فيما كتب، وعند الغروب يتوجّه إلى السرير فيغوص في نوم عميق حتى منتصف الليل.

اعتاد بلزاك العمل ليلا على ضوء الشموع، فكان يحمل معه شمعدانه كلّما حلّ في بيت جديد. وحصل على تمثال من الجبس لنابليون ألصق عليه ورقة كتب عليها «ما بدأه بالسيف سأكمله بالقلم». أراد بذلك محاكاة نابليون، فيفتح العالم بالقلم كما فتحه سلفه بالسيف. قال الكاتب الإيطالي «بافيزي» بأنّ بلزاك عرض «المدينة الكبيرة كمعرض للغموض: الحاسة التي هي دائما جاهزة لليقظة عنده، هي الفضول، مصدر وحيه هو حافز الاكتشاف..وهو يطنب في القول حول ارتباكات محيّرة لحبكته بحماسة غنائية، كاشفا عن فهمه العميق للعلاقات الإنسانية، وعمل عقول البشر»[3] . وكان يستلهم موضوعاته من تفاصيل الحياة من حوله، فيسطو عليها، ويعيد تركيبها، ولا يترك حدثا إلا واختزنه في ذاكرته أو في مفكّرته، فهو من «كبار مدوّني الملاحظات. كان يحمل معه مفكّرته حيثما ذهب، فإذا صادف شيئا مما يفيده،

---

(1) بلزاك: سيرة حياة، ص 190.

(2) م. ن، ص192.

(3) تشيزاري بافيزي، مهنة العيش: يوميات 1935 -1950، ترجمة عباس المفرجي، دار المدى، بغداد، ص85.

أو خطرت له فكرة، أو راقت له فكرة شخص آخر، قام بتسجيلها في مفكّرته»[1] .

قدّس بلزاك وقت الكتابة، لكن اهتمامه بالتصحيح، والتنقيح، والتعديل، والتحرير، والإضافة، فاق ذلك بكثير، فكانت تتراكم تجارب الطباعة على منضدته، يأتي بها السُعاة من أصحاب المجلات التي تواظب على نشر فصول من رواياته في كلّ أسبوع، ومن الناشرين الذين يرسلون إليه نسخا تجريبية للمراجعة قبل الطبع، فلا يتوانى عن كتابة فقرات كاملة لم تكتب من قبل، فضلا عن حذف ما لا يراه مناسبا للسياق الجديد للأحداث؛ حتى أنّ المراجعة أمست عنده أجلّ من الكتابة الأولى. وتعرّضت بعض رواياته لخمس عشرة تجربة من تجارب التنقيح والتحرير، لكن المعدل العام لعمليات إخراج نسخ التجارب الطباعية لرواياته بلغ سبعا. وطبقا لتسفايج، فإن رواياته الأربع والسبعين التي كتبها في عشرين عاما، جرى استخراج مئات النسخ منها للتحرير قبل إقرارها. ولم يكتف بممارسة هذا الشغف الذي التهم وقته، فكان يصنع نسخا خاصة من كلّ كتاب تولّى تأليفه اشتمل على تجارب التحرير قبل نشره النهائي، وكان يوعز بتجليدها مرفقة بالمخطوط الأصلي، والشكل الذي انتهت إليه، ويحتفظ بذلك، أو يهديه إلى أصدقائه، أو إلى من يأتمنهم على أصول أعماله. فإحدى رواياته نشرت بصيغتها النهائية بمئتي صفحة تمخّضت عن مجلّد في ألفي صفحة[2] .

خالف بلزاك معظم الروائيين في طريقة الكتابة، وفي تحرير النص، ففيما جروا على تحرير رواياتهم بعد الانتهاء منها، فيعملون فيها الحذف والتكثيف بعد ذلك، كان هو «يستوفي الموضوع كلّه باختصار، ثم يعلي البناء، ويملأ جوانبه في الهوامش العريضة لتجارب الطبع المتعدّدة»[3] .

اقتطعت الكتابة جزءا كبيرا من حياة بلزاك القصيرة، وبالنظر لغزارة ما كتب خلال عقدين فإن الشك يحوم حول طقوس الكتابة لديه، وحينما عُرفت بطل

---

(1) عشر روايات خالدة، ص46-47.

(2) بلزاك: سيرة حياة، ص 200.

(3) تشارلس مورجان، الكاتب وعالمه، ترجمة شكري محمد عياد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000، ص209.

العجب الذي لازم كل حديث جرى حوله. وصف «موم» ذلك الطقس بمزيد من الطرافة، فعندما «يشرع في الكتابة يعيش حياة طاهرة منتظمة، فيأوي إلى فراشه بعد وجبة المساء إلى أن يوقظه خادمه في الساعة الواحدة صباحا. فيستيقظ، ويرتدي ثوبه الأبيض الذي لا تشوبه بقعة، لأنه يزعم أن المرء لكي يكتب ينبغي عليه أن يرتدي ثيابا ليس بها بقعة أو لطخة، وعلى ضوء الشموع، يشرع في الكتابة بريشة من جناح الغراب، وينشّط نفسه بقدح تلو قدح من القهوة السادة. وفي الساعة السابعة يتوقّف عن الكتابة، ثم يستلقي على فراشه. وبين الثامنة والتاسعة يأتي الناشر ليعرض عليه بروفات أو يأخذ شيئا مما كتبه، ثم يشرع في العمل ثانية حتى وقت الظهيرة، فيأكل بيضا مسلوقا، ويشرب الماء، ويتناول مزيدا من القهوة، ويظل يعمل حتى السادسة، وعندئد يتناول عشاءه الخفيف مع شيء من شراب الفوفري، وأحيانا يأتي صديق أو صديقان، ولكنّه، بعد محادثة قصيرة، يأوي إلى فراشه»[1] .

بعد مرحلة الكتابة تبدأ المرحلة المهمة في عمل بلزاك، وهي مراعاة شروط صنعة السرد، إذ لم يكن «يعرف ما يريد أن يقوله منذ البداية. كان يبدأ بمسوّدة خشنة، يعيد كتابتها ويصحّحها، ويغيّر في نظام فصولها، ويحذف، ويضيف، ويعدّل، وفي النهاية يرسل إلى رجال المطبعة مخطوطا يكاد يكون من المستحيل فكّ رموزه. وكانت البروفة تُعاد إليه، فيعالجها كما لو كانت مجرّد تخطيط للمشروع، فلا يكتفي بإضافة كلمات، بل يضيف عبارات، ولم يكتف بالعبارات، وإنما كان يضيف فقرات، ولم يكتف بالفقرات، بل يضيف الفصول. وعندما تعاد بروفاته مرة ثانية بكل التعديلات والتصحيحات، ويستلم كمية لابأس بها، يشرع في معالجتها مرة أخرى، ويجري تعديلات جديدة. وبعد ذلك يوافق على الطبع شريطة أن يسمح له في طبعة أخرى بإجراء المزيد منها»[2] .

وكان طموح بلزاك مفرطا في جموحه، وفيه نقمة عدوانية صريحة؛ كتب مرّة «سوف أهيمن على الحياة الأوروبية، وما هي إلا عامان من الصبر والعمل، وبعدها

---

(1) عشر روايات خالدة، ص 47.

(2) م. ن، ص47-48.

سـوف أخطو فـوق رؤوس كل أولئك الذين أرادوا أن يغلوا يديّ، وأن يحـولوا دون ارتقائي. لقد أصبحت حياتي قاسية قسوة الفولاذ من جرّاء عمليات الاضطهاد وضروب الظلم»[1] . ودرّب نفسه على الامتثال لطقس كتابة مثالي، ففضلا عن سيطرته على الوقت نزع إلى محفّزات الكتابة، ومنها تمثال نابليون الرابض أمامه، ومجموع العصي المسندة إلى الجدار في غرفة الكتابة، ودوارق القهوة السوداء، وقد فاح أريجها في البيت، ولم يكن ذلك غريبا عن الكتّاب؛ فمعاصره، هوغو، وطّن نفسه على طقوس غريبة يتغلّب بها على حالة الجَدب الإبداعي التي يمر بها بين وقت ووقت، فكان يتجرّد، ويغلق الغرفة، ويقسر نفسه على الكتابة عاريا، وهو ما قام به في أثناء تأليف روايته «البؤساء».

نتج عن الركام السردي الهائل الذي خلّفه بلزاك، مواقف متباينة، فمع التقدير العام الذي ناله باعتباره أحد دهاة السرد في تاريخ الأدب، لما صاغه من مجتمع سردي عظيم الأهمية في «الكوميديا الإنسانية» الذي يزيد أفراده عن ألفين وخمسمئة شخصية مختلفة النوازع، والأهواء، والآراء، فقد تعرض للانتقاص، إذ وصف «جويس» رواياته بأنها «كتلة من الهلام بلا معالم»[2]، لما فيها من «الاستطرادات الثرثارة، أو التعميمات المتعجّلة، أو النصائح الأخلاقية التربوية»[3] . ولامه بعض النقاد الفرنسيين على أسلوبه المرسل، وعابوا عليه افتقار كتابته إلى الدقة الفنية والفكرية، ورهافة الإحساس، حتى أن «لانسون» نفى أن يكون له أسلوب كتابي خاص به، لأنه «يقوم باستعراض الكلمات العاطفية الباهرة المزدانة بالاستعارات الضحلة المبتذلة، ويظهر عجزه الرهيب في جميع الحالات التي يتطلب فيها المعنى كمالا أسلوبيا»[4] .

---

(1) بلزاك: سيرة حياة، ص 247.

(2) باتريك روجييه، ليلة العالم، ترجمة جينا بسطا، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2016، ص183.

(3) أونوريه بلزاك، الأب جوريو، ترجمة محمد السنباطي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2013، ص6.

(4) أ. ف. تشيتشرين، الأفكار والأسلوب، ترجمة حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ص163.

ومع ذلك انتصر الناقد الروسي «تشيتشرين» لبلزاك، فقال إنّ الكلام الحيّ على شفاه أبطال رواياته «أشبه بضربات المطرقة التي تحطم الأوهام والأحلام، أو التيار الداخلي الذي يثير الذاكرة باستمرار»[1]، فلغته الواقعية تتصف بالشمول والتنوع، إنها «لغة الصيرفي، والعامل غير الماهر، والسيدة النبيلة، والمومس، والعقيد القديم، والموظف الشاب، والقس، والطبيب، والطالب، واللص. إنها لغة العطور، والفلك، والكيمياء، والشؤون المطبعية، والبورصة، والصالونات، والوزارات، والحانات، ومرسم الرسام، والمكاتب التجارية. إنها لغة بيانات الأسماء، وقوائم الأسعار، وكلام الشارع، والسياسة، والفن، والدين، والفلسفة. تنطوي هذه اللغة المتنوعة على وحدة تشدّ أوصالها، فكلّ عبارة تشع بالقوة النووية الصحية، وتتميز طبيعة كلام بلزاك بالطراوة، ولغته قوية ومتينة بفضل الغزارة البالغة التي تتضمنها التأملات والأحداث»[2] .

صار من المعروف أن بلزاك هو أحد أكثر الكتّاب سرعة في التأليف، ما خلا بعض كتّاب الرواية البوليسية، فقد كتب «الكوميديا الإنسانية» في عشرين سنة، ولمعرفة الإيقاع السريع للكتابة عنه، يكفي القول إنه كتب روايته «لويس لامبير»، وهي «ذروة طموحه الفكري»[3] في ستة أسابيع، وضمت الكوميديا مجموع أعماله عن المجتمع الفرنسي خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر، ورأى فيها «ماركس» تمثيلا غير مسبوق لذلك المجتمع، لأن مؤلّفها «كشف حقيقة العالم الذي كان يحيط به»[4]، وإلى ذلك تماهى ماركس مع بطل قصة «التحفة المجهولة»، واسمه «فرنهوفر»، ووجد تناظرا بين لوحته الثمينة وكتابه «رأس المال». ومدار ذلك التناظر أن ذلك الفنان شُغل عشر سنين برسم لوحة مميزة، راغبا في أن يقدّم فيها «أكمل تمثيل

(1) م. ن، ص165.

(2) م. ن، ص169.

(3) بلزاك: سيرة حياة، ص228.

(4) موت تزيفتان تودروف: أحاديث مختارة، ترجمة سليمة لوكام، مجلة أبوليوس، جامعة محمد شريف مساعدية، سوق أهراس، الجزائر، العدد 7، السنة 2017، ص44.

للواقع»[1]، لكنه قام بحرقها وانتحر بعد أن فهم، ربما بسوء ظن، من أصدقاء له، أنها عمل لا قيمة فنية له. كتب ماركس ذلك قبيل مدة وجيزة من تسليم مخطوط الجزء الأول من كتابه «رأس المال» إلى الناشر، لكن المدة قد طالت، فاستغرقت اثنتي عشرة سنة قبل نشره، لأنه كان يبحث في كتابه عن الكمال، ومات من دون نشر الأجزاء الباقية منه، فخشي من الخيبة التي أصابت بطل قصة بلزاك. ولم يكتف صاحب «رأس المال» بذلك، بل نسخ فقرة من رواية «كاهن القرية»، وأرفقها برسالة إلى إنجلز، وطلب إليه الرأي فيما يخص درجة تمثيل الواقع في تلك القصة، لأنه كان يعتقد على خلاف ما كان عليه بلزاك من موقف محافظ «أن لدى الكتّاب العظماء تبصّرات بالواقع الاجتماعي تتعالى على تحيزاتهم الشخصية»[2] . أعجب ماركس ببلزاك إعجاب الباحث بمصدر معلوماته، ورأى أنّه «ضمّن قصصه أدقّ تحليل للمجتمع البورجوازي في عهده»[3] .

أضفى اعتبار ماركس لبلزاك مصدرا من المصادر الخيالية للمجتمع الفرنسي أهمية بالغة على وظيفة التمثيل السردي؛ فالفيلسوف الواقعي وجد في الآثار المتخيّلة لبلزاك ما يدلّه على خفايا ذلك المجتمع بعد الثورة الكبرى، وهي حقبة عاشها ماركس الذي يصغر بلزاك بعشرين عاما، وانتبه إلى قيمة أدبه في ملامسة واقع بلاده. فما أن وصل إلى باريس في بداية أربعينيات القرن التاسع عشر، وكان بلزاك في أوج شهرته، حتى انتظم في أحد الصالونات الأدبية، وراح «يلتهم روايات بلزاك، وهوغو، وصاند، لكن بلزاك ظلّ المفضّل لديه»[4] . وداوم على قراءته طوال حياته. وقبيل وفاته بسنتين أو ثلاث كان مشغولا بوضع خطط لعدد من الكتب، منها كتاب عن بلزاك، لأنه «كان

---

(1) فرانسيس وين، رأس المال لكارل ماركس: سيرة، ترجمة ثائر ديب، العبيكان للنشر، الرياض،2007، ص9.

(2) م. ن، ص14.

(3) إيزايا برلين، السنوات الأخيرة من حياة كارل ماركس، ترجمة عبدالكريم أحمد، موقع حكمة.

(4) جاك أتالي، كارل ماركس أو فكر العالم: سيرة حياة، ترجمة محمد صبح، دار كنعان، دمشق، 2008، ص79.

شـديد الاعـجـاب به حـتى أنه كـان يعـتـزم وضع مـؤلّف نقـدي حـول «الكومـيـديا الإنسانية» ما أن يتمّ أعماله الاقتصادية»[1] .

ندر أن تهادى الروائيون التقدير، وقليلا ما سخا أحدهم على الآخر بتقريظ يليق بمقامه، وكان بلزاك قد خرق ذلك العرف الخاطئ، حينما مدح ستندال، فنال هو الآخر، بعيد وفاته، شيئا مماثلا من طرف هوغو، الذي ألقى خطابا في أثناء تأبينه، وصفه فيه بـ«العبقري»، وقال إن موته أفزع فرنسا قاطبة، وإن اسمه سوف ينصهر «في الأثر الوضّاء الذي سَيَدُلّ على حقبتنا ذات مرة في المستقبل». فعلى الرغم من قصر حياته، «كانت أغنى بالأعمال منها بالأيام. فواعجبا لهذا الشامخ الجبّار، والعامل الذي لا ينتابه الكلل أبدا، ولهذا الفيلسوف، وهذا المفكّر، الأديب. لقد عاش هذا العبقري بيننا تلك الحياة الحافلة بالعواصف، وألوان الكفاح التي كتبت لكلّ عظماء الرجال»[2] .

3 . دوستويفسكي: الاستبطان العميق للنفس البشرية.

ولا ينفرد بلزاك بالإقبال السخي على الكتابة راغبا بالمجد والمال، فله نظير في روسيا، يصغره بعقدين ونيّف، هو دوستويفسكي، الذي ظفر بشهرة كبار الكتّاب في التاريخ، وإن ظلّ عوز المال ملازما له طوال حياته. وكان كثير الذكر له في رسائله ويومياته، فلا يغيب إلا ليحضر. وهو شديد الإعجاب بسلفه الفرنسي، وقد وصفه، وهو في السابعة عشرة من عمره، بأنه «كاتب عظيم، وشخوصه نتاجات للفكر الكوني»[3]، ثم ترجم روايته «أوجين غراندي» إلى الروسية حينما بلغ الثانية والعشرين. وقد نفذ إليه أثر بلزاك على نحو لا يخفى على عين بصيرة، حتى ذهب «لوكاش» إلى أن «راسكولينكوف»، بطل «الجريمة والعقاب» هو نظير «راستينياك»،

---

(1) م. ن، ص367.

(2) رأس المال لكارل ماركس، ص14.

(3) فيدور دوستويفسكي، الرسائل، ترجمة خيري الضامن، دار سؤال للنشر، بيروت، 2017، ج1، ص25.

بطل «الكوميديا الإنسانية» لكنه لم ينتسخه، بل «أعاد كتابة موضوع سلفه عن وعي»[1] .

وسأختار دوستويفسكي مثالا للصانع الذي ترك خلفه عالما سرديا مفكّكا، فيه من غياب التماسك بمقدار ما فيه من غياب السبك، لكنه، بمجمل رواياته، يعدّ أحد أعمدة الصنعة السردية. وقد لاحظت زوجته «آنا غريغوريفنا» أن حاجته إلى المال، فرضت عليه التعجّل بالكتابة، «فلم يكن لديه الوقت والإمكانية لتشذيب أعماله. فكان يتألّم من ذلك، ويعاني كثيرا»، وغالبا ما كان النقّاد يلومونه على «القالب الروائي الفاشل، وعلى جمع عدة روايات في رواية واحدة، وعلى تكديس الأحداث فوق بعضها، وترك الكثير منها معلّقا». وطبقا للوصف الذي قدمته زوجته، فقد «كان يحدث أن الفصول الثلاثة الأولى من الرواية قد طُبعت، بينما الرابع لا يزال قيد التنضيد، والخامس لا يزال في عربة البريد، والسادس في مرحلة الكتابة، أما الفصول الباقية فلم تكن قد ولدت في المخيّلة بعد»[2] .

اعترف دوستويفسكي بالعيب البنيوي في رواياته حينما أقرّ بأنه لم يتقن وسائل الكتابة، «ففي وقت واحد تتدافع عدة روايات في رواية واحدة، فلا تجد التناغم والانسجام»[3] . وزاد على ذلك بأنه ما كان ينظر إلى رواياته بعين التقدير بل يشغل بأفكارها، فكان «يعرب عن اغتباطه بأفكار رواياته، ويحبّها، ولا يكفّ عن التفكير بها، ولكنّه لم يكن راضيا عن تجسيدها في مؤلّفاته إلا في حالات نادرة جدا»[4] . والرواية الوحيدة التي كتبها من غير إلحاح هي «الفقراء»، وهي روايته الأولى، وباستثنائها لم يكتب مؤلّفا واحدا بتأنّ، كما قالت زوجته، وكان ذلك يزعجه. فبعد «تفكير مليّ بخطّة الرواية، ومناقشتها بكل تفاصيلها، يضنّ القدر عليه بسعادة

---

(1) رينيه ويليك، دوستويفسكي، ترجمة نجيب المانع، بيروت، المكتبة العصرية،1967، ص239.

(2) آنا غريغوريفنا، دستويفسكي في مذكرات زوجته، ترجمة هاشم حمادي، دمشق، دار طلاس، 1989، ص94-95.

(3) م. ن. ص96.

(4) م. ن. ص 252.

الكمال العظمى، وذلك حلمه الدفين، ولكنه ظلّ بعيد المنال[1] .

شاع القول بأن دوستويفسكي لا يهتم بأناقة الأسلوب جرّاء العجلة في الكتابة، لكن بعض النقاد أخضعوا هذا القول للفحص، وتوصّلوا إلى أنه «كتب بتشنّج، وسرعة، ولكنه في الوقت ذاته، كان في أعلى درجات التركيز والجهد. كان عنيدا بعمله شأنه شأن بلزاك، وتولستوي، وكان يعيد التفكير والتنظيم في كلّ شيء حتى يبلغ الكمال المنشود»[2] . وعلى الرغم من ذلك، ما فاته ضعف بعض رواياته، فقال عن «مذلّون مهانون» إنه يعلم، حقّ العلم، بأن فيها «دمى كثيرة، وليست كائنات إنسانية». وأرجع ذلك إلى «حمّى العمل السريع»، فقد كتبها ليملأ بها صفحات مجلة أصدرها أخوه، وحينما انتهى منها، أشار إلى أنه لا يعتزّ إلا بقرابة خمسين صفحة منها من بين الصفحات الخمسمئة[3] . وكتب روايته «المقامر» عن تجاربه في القمار خلال رحلته إلى أوربا في عام 1863، وقد «ألهبه هوى المقامرة»، فكان يربح ليخسر. ولما كان دائم الحاجة إلى المال، فقد خطر له، بعد سنوات من ذلك، كتابة رواية عن تجارب مرّ بها، للوفاء بمقتضيات عقد أبرمه مع أحد الناشرين نصّ على ضرورة كتابة رواية «جديدة لم يسبق نشرها، تتألف من عشرة ملازم من القطع الكبير على الأقل، وإلا فقد حقوقه عن جميع مؤلّفاته السابقة واللاحقة جميعا»[4] . وللوفاء العاجل بذلك، نصحه صديق له، بإملاء الرواية على كاتبة اختزال، قبل أن يخطّ حرفا منها، وتمّ له ذلك في خمسة وعشرين يوما.

بذرت رواية «الفقراء» الخطأ السردي الذي تفاقم فيما بعد، فكاد يصبح قاعدة، فحينما أصدرها دوستويفسكي في منتصف أربعينيات القرن التاسع عشر لاقت قبولا جيدا من طرف القرّاء في روسيا، وأثنى عليها الناقد «بيلنسكي»، واعتبرها عملا مميزا

---

(1) م. ن. ص209.

(2) الأفكار والأسلوب، ص240.

(3) دوستويفسكي، مذلّون مهانون، ترجمة سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، 2009، ص 8-7.

(4) دوستويفسكي، المقامر، ترجمة سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، 2009، ص9.

كتبه شاب في مطلع العشرين من عمره، لكن غوغول، وكان في أوج شهرته الأدبية، شخّص عيوبها، وهي العيوب التي لازمت معظم رواياته بعد ذلك، بقوله «هنالك الكثير من الحشو في الكلام، والقليل من التركيز الداخلي»[1] . وختم تلك الأحكام الناقد «بورينين» الذي عدّ رواية «الأبله» من أسوأ ما نشره دوستويفسكي، فهي عمل أدبي ملفّق يتضمن جمهرة كبيرة من الطبائع، والأحداث غير المعقولة، ومجرّدة عن أي اهتمام فني، وفيها صفحات كاملة لا يمكن فهمها[2] .

لم يخل الأمر من سبب خاص له صلة بالحالة الشخصية والنفسية لدوستويفسكي، ومن ذلك نوبات الصرع التي صاحبته طوال حياته، فضلا عن الديون التي ترتّبت عليه لأنه تولّى دفع ديون أخ له توفّي قبل تسديدها، فانكب على الكتابة للوفاء بها من دون أن يراعي شروط السبك الأدبي. فتعرّض للوم بسبب «التعقيد الزائد، والبلبلة، وإثقال كاهل رواياته بذلك[3] . وكانت ظروف حياته صعبة مقارنة بتولستوي، وتورغنيف، وتشيخوف، فظروف حياتهم ساعدتهم على الانصراف إلى رعاية أعمالهم، ومراجعتها، وإلى ذلك فمردوده المادي عن رواية يكتبها، بما فيها المشهورة، كالأبله، والشياطين، والجريمة والعقاب، والأخوة كارامازوف، يساوي ربع ما يتقاضاه تولستوي، وتورغنيف. وفيما كانت المجلات الأسبوعية والشهرية تتنافس على رواياتهم، كان هو «يعرض مؤلفاته على المجلّات بنفسه»[4]، وتذكّر حال دوستويفسكي، بحال بلزاك مع الدائنين الذين كانوا يرابطون أمام باب منزله في باريس.

يحسن تعريض أشهر روايات دوستويفسكي، وهي «الأخوة كارامازوف» للفحص النقدي، لاختبار صحة فرضية تفكك البنية السردية لرواياته، وفيها ترك خواطره بالتدفّق، وحواراته بالانسياب، وتفسيراته بالإسهاب المشين، فنتج عن ذلك الخروج

---

(1) غوغول: سيرة نفس ممزقة، ص459.

(2) هنري ترويا، دوستويفسكي: حياته وأعماله، ترجمة علي باشا، دمشق، دار علاء الدين، 2010، ص433.

(3) دستويفسكي في مذكرات زوجته، ص208.

(4) م. ن. ص210.

على الخطة المقترحة للكتابة. فعلى ضخامة تلك الرواية التي ظهرت قبيل وفاته بأربعة أشهر، فقد كانت جزءا من مشروع أضخم، وصورتها الحالية لم تكن غير قطعة من رواية كان يزمع كتابتها، آخذا في الحسبان تطوير شخصية «أليوشا» في أجزاء أخرى من الرواية «مارّا به بعدد من الطفرات، يمر خلالها بتجربة الخطيئة الكبرى إلى أن يصل في النهاية إلى الخلاص عن طريق العذاب. ولكنّ موته منعه من تحقيق غرضه، وظلت الأخوة كارامازوف قطعة من رواية. ومع هذا، فهي واحدة من أعظم الروايات التي كتبت على الإطلاق . وقد انشغل بها دوستويفسكي مدة طويلة، وبذل فيها جهدا لم تسمح له حالته المادية ببذله في رواياته السابقة. لقد وضع فيها شكوكه الممضّة، ورغبته الحارّة في أن يؤمن بما كان يرفضه عقله، وبحثه القلق عن معنى الحياة»[1] .

وعلى الرغم من العيوب السردية الظاهرة، فقد عبّرت روايات دوستويفسكي عن تطورات الرؤية لديه، وما تعرّض له من تغيير في موقفه من نفسه وعالمه، وانتهى في أخريات أيامه «ينطق باسم قوى دينية وسياسية محافظة»[2] . حدث هذا بعد أن قاوم الاتجاهات الرجعية في مقتبل عمره، وحكم بالإعدام على ذلك، قبل أن يتحول إلى نفي في سبيريا. وبعد أن هتف به جمهوره حينما ألقى خطابه عن بوشكين في منتصف عام 1881 «نبيّ، نبيّ»، لم يتردّد أحد مريديه بالقول إنه «نبيّ من الله» وإنه «بصير بالغيب»، وتمادى آخرون بتأويل بعض رواياته «بما يكاد يجعلها نصًّا دينيًّا». وبالمقابل انبرى آخرون للقول بأنه «سادي يتلذّذ بالعذاب، ومدافع عن الأوضاع السائدة التي تخلق المعذَّبين والمعذِّبين»، ويكون في أبهى أحواله حينما يصف «أحاسيس ذئب يلتهم حملا، وأحاسيس حمل يلتهمه ذئب»، فلا عجب أن نعته «غوركي» بأنه «العبقرية الشريرة في روسيا»[3] .

وقد رأى «فرويد» أن لدوستويفسكي أربعة وجوه: الفنان الخلّاق، والمريض

---

(1) عشر روايات خالدة، ص183 -184.

(2) دوستويفسكي، ص11.

(3) دوستويفسكي، ص11، 14.

النفساني، والأخلاقي، والخاطئ. ثم راح يفصل، الوجه الأول أقلها مدعاة للشكّ، مكانة دوستويفسكي تقارب مكانة شكسبير، ورواية «الأخوة كارامازوف»، هي «أروع رواية كتبت على الإطلاق»، أما «المفتش الأعظم» فهي «إحدى قمم الأدب في العالم»[1]، فليس من الغريب أن ترتقي شخصية «راسكولينكوف» إلى مصاف النماذج العظمى للشخصيات الإشكالية في الأدب الإنساني، إذ احتشدت فيها «كلّ الرؤى التي تضمّنها عالم النفس، وضروب الصراع والمواجهة بين الأفكار والخبرة»[2] .

وعبّر الناقد «سيليزنوف» عن خلاصة الآراء حول مكانة دوستويفسكي، فقال «مهما اختلفت تقديرات إبداع دوستويفسكي، ومهما جرى التأكيد أو النفي الحار لدروسه، فإنّ المفاهيم التالية تتخلّل معظم الآراء، سواء بطريقة مباشرة أم مستترة: المفكّر، المتنبّئ، المعلّم، الواعظ...إلخ. والأمر الغريب أن مفهوم الفنان هو الأقل تردّدا بينهما، وكأنما نحن لسنا أمام كاتب عظيم، مؤلّف روايات عالمية الشهرة بقدر ما نحن أمام واعظ ديني أو سياسي، صاحب نبوءات ورؤى القرن التاسع عشر، التي اكتست بمسوح المؤلّفات الفنيّة[3] . وهذا الخلط العجيب في تلقّي دوستويفسكي، مبعثه الفوضى الداخلية المستحكمة في بنية رواياته، ومنها شخصياته النافرة من بعضها، والتي تتآكل من جرّاء التنازع فيما بينها.

خّصص المفكّر الروسي «برديائف» كتابا كاملا أثبت فيه كون دوستويفسكي مفكرا نادر المثيل، وختمه بالحكم التالي المفرط في مبالغته «كانت قيمة دوستويفسكي من العَظَمة بحيث يكفي للشعب الروسي أن يذكر اسمه لكي يبرّر

---

(1) م. ن، ص 163.

(2) روجر هينكل، قراءة الرواية: مدخل إلى تقنيات التفسير، ترجمة صلاح رزق، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1999، ص 228.

(3) دوستويفسكي، الأخوة كارامازوف، ترجمة سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي، بيروت–الدار البيضاء، 2009، ج1، ص6.

وجوده في العالم، وسيكون دوستويفسكي شهيدا عليه يوم قيامة الشعوب»[1] . وقد بدأ كتابه بالتمهيد لذلك «دوستويفسكي لم يكن فنانا عظيما فحسب، بل كان مفكّرا عظيما أيضا، وصاحب رؤية عظيما في رؤيته، وكان جدليّا عبقريا في جدله كذلك، كما كان أعظم ميتافزيقي أنجبته روسيا»[2] . وهذا الوصف يناقض ما انتهى «موم» إليه من أنه كان «مغرورا، كثير الشكّ، محبّا للشغب، متذلّلا، أنانيا، مفاخرا بنفسه، لا يُعتمد عليه، متهوّرا، متعصّبا، غير متسامح»[3] . وهذا التضارب في الحكم عليه، وعلى رواياته، غذّى أدبه بمزيد من البحث والتأويل.

ارتهنت روايات دوستويفسكي لشروط التلقّي، وهي شروط تتدافع فيما بينها، ويغلب بعضها بعضا. ويعاد تقويم الأدب في ضوء ذلك التقلّب الدائم، وقد عبّرت رواياته عن مجتمع قلق تناهبته الأهواء، فلم يعرف للاستقرار معنى، فتصارع أفراده على خلفية نزاعات دينية، وطموحات دنيوية، وهو غير المجتمع شبه الراكد الذي صوّرته روايات تولستوي، الذي تحاشى التوغل في الأعماق السحيقة لأفراد المجتمع الروسي، وربما لم يتمكّن منها، واكتفى بتمثيل ملحمي للأحداث التي مرّ بها. أما دوستويفسكي، فتوغّل في متاهة القلق، والخوف، والشك، والغدر، وبسبب ذلك جرى إهماله بعد ثورة أكتوبر1917، واعتُبر عالمه ذو النزعة الدينية غير متوافق مع الأيديولوجية الماركسية.

امتد الانقسام في تقويم أدبه إلى خارج روسيا. قال «هنري جيمس» عن رواياته بأنها «وحوش منتفخة»، ولاحظ «ضعف تركيبها، وتحدّيها للاقتصاد، وللبناء المحكم»، فيما قال «كونراد» عن «الأخوة كارامازوف» بأنها رواية «شنيعة الرداءة، ومؤثرة، ومزعجة». وتشكّى «غالزورثي» من «عدم الترابط، وكثرة اللغو» في مجمل آثار دوستويفسكي[4] . واطرد أمر الحكم السلبي بحقه، فقد عاب عليه «وليم فيلبس»

---

(1) نيقولا برديائف، رؤية دوستويفسكي للعالم، ترجمة فؤاد كامل، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986، ص196.

(2) م. ن، ص 12.

(3) عشر روايات خالدة، ص182.

(4) دوستويفسكي، ص25.

انعدام الشكل الفني المحكم في رواياته، واعتبر «الجريمة والعقاب» كتابا «فظيع التفكّك ممتلئا بمواد غريبة زائدة عن الحاجة، مفتقرا كل الافتقار إلى قواعد البناء الجيد»[1] . وما بغريب كلّ ذلك؛ فقد كتب بعض كبار الكتاب أعمالا ضعيفة، لا تليق بهم، ومنهم بلزاك، الذي خلّف سيلا من الروايات، وقد أكدّ بنفسه «أن من بينهم ما لا يمكن أن يتجشّم أحد قراءته سوى تلاميذ المدارس»[2] .

وما لبث أن انقلب هذا الضرب من التلقّي لأعمال دوستويفسكي إلى ضدّه بعد الحربين العالميتين، فأعيد تأويل رواياته على غير ما كان شائعا من قبل، واحتفي به، وشاعت أعماله بصورة ندر مثيلها، وتركت بصماتها في طائفة كبيرة من الروائيين الذين استكشفوا بواطن شخصياتهم، وبخاصة رواية تيار الوعي. كما أنها أصبحت وثائق سردية في التحليل النفسي عند فرويد وغيره من علماء النفس. قال باختين: إنّ «دستويفسكي هو خالق الرواية المتعدّدة الأصوات، لقد أوجد صنفا روائيا جديدا بصورة جوهرية. ولهذا السبب بالذات فإن أعماله الإبداعية لا يمكن حشرها داخل أطر محدّدة من أيّ نوع. وهي لا تذعن لأيّ من تلك القوالب الأدبية التي وجدت عبر التاريخ، والتي اعتدنا تطبيقها على مختلف ظواهر الرواية الأوربية. ففي أعماله يظهر البطل الذي بنى صوته بطريقة تشبه بناء صوت المؤلّف في رواية ذات نمط اعتيادي. إنّ كلمة يتلفّظ بها البطل حول نفسه هو بالذات، وحول العالم، تكون هي الأخرى كاملة الأهمية، مثل كلمة المؤلف الاعتيادية. إنها لا تخضع للصورة الموضوعية الخاصة بالبطل بوصفها سمة من سماته، كذلك هي لا تصلح أن تكون بوقا لصوت المؤلّف. هذه الكلمة تتمتّع باستقلالية استثنائية داخل بنية العمل الأدبي. إن أصداءها تتردّد جنبا إلى جنب مع كلمة المؤلّف وتقترن بها اقترانا فريدا من نوعه، كما تقترن مع الأصوات الكبيرة القيمة، الخاصة بالأبطال الآخرين»[3]،

---

(1) م. ن، ص26.

(2) عصارة الأيام، ص171.

(3) ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، توبقال، الدار البضاء، 1986، ص11.

فيكون قد فتح الأفق أمام السرد في عدم امتثال الشخصية لموقف المؤلّف، ورؤيته، إنما الاستقلال عنه بموقفها ورؤيتها.

لم يهتم دوستويفسكي بالكتابة عن التاريخ الروسي كما اهتم غوغول وتولستوي بذلك؛ «لأن موهبته الأدبية موجّهة نحو الواقع الجاري؛ ولأن هذا الواقع بالذات، حسب وجهة نظره، ينبض بالعصب الأساسي للتاريخ الإنساني، ومنه تُستخلص نتائج الماضي كله، وتتحدّد طرق الحياة المقبلة للبشرية»[1] . وكان شديد الانتماء إلى مجتمعه، فاستبطنه استبطان المحلّل لأخلاقياته، وقال إنّ «الشعب الروسي يملك، في آن معا، عبقرية جميع الشعوب، وعبقريته الخاصة. ولهذا فإن الشعب الروسي يستطيع أن يفهم الجميع دون أن يستطيع أحد أن يفهمه»[2] . وهذا الحكم يندرج ضمن تخيّلات بعض الكتاب في أنّ أممهم فريدة بين الأمم الأخرى، وهو تخيّل يستند إلى نوع من الوهم، وربما عدم التبصّر، فلكلّ أمة فرادتها. وليس ينبغي ادّعاء الفرادة القائمة على الطبع، والقول بالسموّ القومي، لأن ذلك يحطّ من شأن الأمم الأخرى. وقد وقع دوستويفسكي في المحذور؛ فلو جاء هذا التصريح على لسان إحدى الشخصيات في «الجريمة والعقاب» أو «الأخوة كارامازوف» أو «الأبله»، لأمكن عدّة وجهة نظر لشخصية في العالم الافتراضي، فلا ضير أن تتفوّه شخصيات السرد بالآراء حتى لو كانت متطرّفة.

من الطبيعي أن تتضارب الرؤى بين الشخصيات، وتلك مزية ينبغي الإشادة بها، ودوستويفسكي مولع بها. ولكن حينما تصدر عن الروائي نفسه، فتلك إما علامة جهل على ما لدى الأمم الأخرى من خصائص، أو أنه تملّق لاسترضاء القرّاء، وربما يكون حنينا للحاضنة الأصلية للروائي الذي انقطع عنها بالنفي أو الترحال. ولكنها

---

(1) غيوغوري فريدلندر، دوستويفسكي في العالم المعاصر، انظر: دوستويفسكي: دراسات في أدبه وفكره، مجموعة من المؤلفين، ترجمة نزار عيون السود، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2012، ص10.

(2) هنري ترويا، دوستويفسكي: حياته وأعماله، ترجمة علي باشا، دمشق، دار علاء الدين، 2010، ص548.

ظاهرة حاضرة في روايات طائفة من الكتّاب الروس بدءا من غوغول، مرورا بدوستويفسكي، وتورغنيف، وصولا إلى سولجنستين. فمهما ضرب بهم المنفى، فهم مشدودون إلى روسيا، يستلهمون منها أحداث رواياتهم، وشخصياتها، وهو أمر يُحمد لهم، غير أن الاعتقاد بالعبقرية الروسية المميزة التي قال بها دوستويفسكي، فيها كثير من التعجّل والتمحّل. فالكاتب الذي لم ينل التقدير في بلاده، افترض عبقرية لشعبه لا نظير لها. ومع ذلك فليس من الفائدة تحميل رأي دوستويفسكي ما لا يحتمل، فالغالب أنّ اعتقاده بأنه يصدر في رواياته عن الشعب الروسي، وتلقّي أعماله من طرف ذلك الشعب، جعله ينادي بذلك الرأي، ولو أتيح له معرفة الاحتفاء الذي قوبل به من لدن الأمم الأخرى بعد وفاته، لعدّل في مضمون ذلك الحكم، وأقرّ بأن كل أمة لها فرادة لا تعلو بها عن الأمم الأخرى إنما تتميز بها عن سواها.

4. ستندال: انتحال سردي محمود.

عانى «ستندال» طوال حياته من الإهمال النقدي، ولم يعرفه الفرنسيون، ما خلا بلزاك، إلا بعد نصف قرن من وفاته، فكان مغمور الذكر، لا يشار إليه إلا نادرا، وإن كان دون طموح بلزاك فيما كتب، فقد كان ندّا له في تقلّباته، وتحوّلاته، وتطلعاته الشخصية، ومثله شغف بالتلاعب في حالته الشخصية، وكان ولوعا بالأسماء المستعارة، فانتحل عديدا منها، بما في ذلك اسمه الأدبي «ستندال» الذي استقرّ عليه حينما قارب الخمسين من عمره، وبذلك محا اسمه الحقيقي «هنري بيل»، وطمس هويته الخاصة، وعرف بهذا الاسم الذي ما لبث أن شاع بعد وفاته. وقد تعثّر مساره الأدبي في أول عمره، لانشغاله بأعمال وظيفية ضمن الإدارة الفرنسية في عصر نابوليون، ولم ينصرف إلى الكتابة إلا في وقت متأخر، فقد بدأ العمل على رواية «الأحمر والأسود» وهو في الثالثة والأربعين من عمره، ولم تلق اهتماما يذكر في المجتمع الأدبي الفرنسي عند نشرها في عام 1830، مثلما لم تلق كتبه الإقبال المطلوب، قبل ذلك، حتى أنّ أحدها لم يبع منها غير سبع عشرة نسخة خلال إحدى عشرة سنة.

وعلى الرغم من أهمية «الأحمر والأسود»، فقد عزف عنها النقاد الفرنسيون،

وفي مقدمتهم «بيف»، على سبيل المثال، الذي ازدرى سلوك شخصياتها[1]، بل تمادى في قوله إنها «خالية من الحياة، وهي مجرّد آلات ذاتية الحركة تم تركيبها بالتكرير، والتنقيح، والتهذيب»[2] . أعرض معاصرو ستندال عنه لأسباب تتصل بأسلوبه الجاف، ولكنه بذلك الأسلوب المقتصد فتح الأفق أمام الأساليب الجديدة، فقد ظل مغمورا لولا أن انتشله بلزاك من حالة الاستتار، حينما قرّظ أسلوبه في الكتابة، وأثنى عليه، وكشف عن دوره في التمهيد لضرب من الكتابة الجديدة في الأدب الفرنسي. ومع ذلك، تأخر اكتشافه إلى ما بعد وفاته بعقود، حينما جعله «زولا» أبا للمدرسة الطبيعية.

شاع القول بأن ستندال انتحل المادة الأساسية لرواية «الأحمر والأسود» من حادثة جرت وقائعها في عصره. وهو أمر ليس بمستنكر في الكتابة السردية، وإن كان غير مرغوب فيه، فلا يعدّ اختلاسا، ولا يعتبر استلابا، فقد ينتهب بعض الكتاب موضوعاتهم، إما من وقائع التاريخ أو من أحداث المجتمع، فيعيدون صوغها بما يناسب رواياتهم. وبذلك تتغير وظيفتها، وتتبدل عناصرها، فتنتقل من عالم واقعي إلى عالم متخيّل؛ فالقول بالابتكار المطلق للأحداث ينزع عن السرد وظيفته في تمثيل الأحوال الاجتماعية، ويرميه بتهمة التلفيق والافتعال، ولكن ليس يجوز جعل أحداث الرواية صدى لوقائع خارجها، فكأنها تثبيت لها، وإقرار بحدوثها، والأفضل هو الاهتداء بأحداث العصر الذي يعيش الكاتب فيه، فيجعله سياقا حاضنا لما يكتب. فكل انقطاع عن عصر الكاتب، له الخطر نفسه الذي يتسبّب فيه العمل على توثيقه وتسجيله، فلا يُلام ستندال على استقاء مادة روايته من حدث عاصره، لأنه نزع عن ذلك الحدث صفته، وكساه بما يريد، فجعل منه بؤرة لفكرة لها صلة بأحوال بلاده في الحقبة التي شهدت اختفاء نابليون، وانطفاء أحلام البطولة. فالأحمر والأسود اهتمت بفكرة الترقي الاجتماعي التي أراد «جان سوريل» أن يحققها بكفاح طويل واجه صعابا انتهت بموته، وفيها عرض ستندال للبطانة النفسية لشخصيته الرئيسية،

(1) عصارة الأيام، ص81.

(2) بلزاك: سيرة حياة، ص 409.

بعرض صور متضاربة: لأفكاره، ومشاعره، وماضيه، وأساليبه، وحيله في الوصول إلى ما يصبو إليه، والتي تتحكم فيما يأتي به من تصرفات تبيّن تردّده بين اللون «الأحمر» للجيش، واللون «الأسود» لرجال الدين[1] .

جاءت روايات ستندال سجلا سرديا لذاته في مجتمع متحوّل؛ فقد عاش حياة متقلّبة خاضعا لرغبات الآخرين. وحينما تلاشى معنى الحياة لديه، جعل نفسه تعيش في الروايات. ويلاحظ أن شخصيات رواياته، بالإجمال، تشقّ طريقها بعد تخبّطات تطوي آمالها العراض بالجد، فتنتهي خاضعة لشروط الواقع الاجتماعي، بعد أن داعبتها أحلام كبيرة. وتنجح حينما تستجيب لشروط واقعها، حيث تكون قد هجرت آمالها بحياة مختلفة. وكما جرت العادة في حال معظم الكتّاب، فما حظيت روايته الأولى «أرمانوس» باهتمام، إنما قوبلت باستخفاف، وليس يجوز اعتبارها رواية جديرة بالتقدير. ولم يقبل على الكتابة إلا حينما أدرك أن للكتابة شروطها الموجبة، وأعرافها الدقيقة، ولعله أحد الكتاب الذين امتازت حياتهم بالتناقضات، فقد كان يتخفّى وراء هويات متعددة، ولا يصرّح بأمره، ويكتب عن نفسه بغير ما كان يظهرها أمام الآخرين.

تتبّع «تسفايج» كذب ستندال وصدقه، وانتهى إلى أنه كان كثير الكذب: كذب في اسمه الذي انتحل له صيغا كثيرة، فلم يفصح عنه بل أضفى عليه رموزا شتّت الانتباه، وكذب في وقائع حياته فلم يقدم عنها معلومات صحيحة. وكان من الطبيعي أن يكون الكذب عماد رواياته. وعلى الرغم من ذلك، فقد كان أصدق كتاب عصره في تمثيل الاتجاهات العامة لمجتمعه، «قلّ من كذب وأوقع العالم في الحيرة بحماسة أكثر مما فعل ستندال، وقلّ من قال الحقيقة بصورة أفضل وأعمق مما قالها»[2] . لم يكن خوفه من الشرطة هو الذريعة لذلك الكذب، بل كان ولعا فطريا أصيلا بالخداع، وإثارة الدهشة، وتغيير الوضع، والرغبة في التخفّي. فكل شيء في حياة ستندال، قام على

(1) ستندال، الأحمر والأسود، ترجمة عبد الحميد الدواخلي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2013، انظر المقدمة، ص8-13.

(2) بناة العالم، ج2: ص202.

التناقض الذي لا يسفر عن حقيقة مؤكدة، إلى درجة ضجّت فيها رواياته «بالمغالطات كبيض السمك في المستنقع»[1] . وعلى الرغم من عيوبه المشينة، وخصاله الحميدة، فإنه كان مرهفا، عاطفيا، موهوبا، مجدّا في عمله، ذا أصالة ملحوظة، ولكن كان تحيزه رخيصا، وأهدافه عديمة القيمة، وهو عديم الثقة، سهل الانخداع، وكان مدّعيا، شهوانيا، ومن دون عاطفة. وتلك أمور لها صلة بشخصيته اعترف هو بها، ولم يكن رجل آداب بالمعنى الكامل، ومع أنه كتب من غير انقطاع، فكل ما كتبه يدور حول نفسه[2] .

هذه أحكام متلاطمة تضرب بعضها بعضا، وغالبا ما تدفع بها الشخصية الإشكالية للكاتب الذي لا يستقرّ على حال فيما يكتب ويعيش. ومع ذلك، فما من كاتب «قدّم إلى العالم حقيقة اعترافية عن نفسه، بمقدار ما أعطى هذا الفنان الكبير المتنكّر. وكان ستندال يعرف إذا اقتضى الأمر، كيف يكون مخلصا للكمال بمقدار ما كان يحبّ الكذب، فقد أفصح عن تجارب وملاحظات ذاتية معينة حميمة إلى أقصى الحدود، بصوت عال متعمّد، وبجرأة زائدة، وبصراحة مذهلة»[3] . وإلى ذلك، كان ستندال شجاعا إلى درجة الوقاحة في كلّ ما له صلة بالإفصاح عن الحقيقة، بمقدار ما لديه منها عن الكذب. فلا يردّه حاجز اجتماعي، ولا تعيقه أخلاق، ولا تصدّه رقابة، فكان يخترق كل ذلك على الرغم من خجله وحيائه. غير أنه، ما أن يتناول القلم، إلا وتتدفّق إليه الجرأة من حيث لا يعلم أحد، فيستخرج المطمورات من أعماقه بمهارة لا نظير لها، ووسيلته دقة الملاحظة، والفضول المرهف. فقد طرق أسرار الحياة في معظم جوانبها الخفيّة، وفضح النزوات الخبيئة، ولولا هذا المتنكّر العظيم «ما كنا نعرف هذا المقدار عن حقيقة دنيا المشاعر وعالمها السفلي. ولئن كان هناك من يقف مرة واحدة فحسب ضدّ نفسه بصراحة، فقد كان هو على هذه الصورة دائما. ولئن كان

(1) م. ن. ج2، ص203.

(2) عشر روايات خالدة، ص100-101.

(3) بناة العالم، ج2: ص203-204.

هناك من يخمّن سرّه الخاص تخمينا فقد باح به للناس جميعا»[1] .

رأى كثيرون، في أول الأمر، أن رواية «الأحمر والأسود» بادية التصنّع، وسُخر من مؤلّفها، وغُمز من طرفه. فبدل الإفراط في انتحال الأسماء بغرض التخفّي، قام ستندال بتغيير أسلوبه ليتوافق مع الذوق العام. وكما قال «كلود روَى» في مقدّمته للرواية : سقط رأسان: رأس جوليان سوريل بشفرة المقصلة، ورأس ستندال بشفرة النقد[2] . نُعت ستندال بسوء الكتابة، ووصف بالتكلّف، وقد بالغ في انزوائه، ثم راح يتأمّل فيما يكتبه هو، وفيما ما يكتبه أقرانه في عصره، ويقارن بين حاله وحالهم؛ فكتّاب جيله دفعوا بشخصياتهم إلى معمعة الواقع، وأنزلوها في عمق التيار الاجتماعي الذي انشق إلى نزوعين متعارضين: نزوع طامح يمثّله جيل الثورة بأهوائه الجامحة، ونزوع مُجهض يمثّله جيل محبط انحسرت عنه أضواء المجد بعد أفول البونابرتية.

وبين هذا وذاك، شاع المكر والاحتيال، وذاع الدهاء والخبث، ولم يعد للاعتدال مكان يستقر فيه، فالانشقاق في العوالم المرجعية تأدّى عنه انشقاق في العوالم السردية، بذلك برزت شخصيات تعيش وضعا مزريا بين قيم ذاتية استخلصتها بكفاحها الشخصي، وقيم جماعية كابحة ورثتها عن أسلافها، ومع أنها كانت تشقّ حياتها بصعاب بالغة، فقد كانت تتعرض للمهانة، والعقاب. ومثال ذلك، شخصيات «راستيناك» في بعض روايات بلزاك، و«راسكولينكوف» في «الجريمة والعقاب، و«جان فالجان» في «البؤساء»، و«مدام بوفاري»، و«آنا كارنينا» ما يفضح الانقسام في الرؤى والتطلّعات الذي ضرب مجتمعا تقليديا بفعل بوادر الحداثة خلال القرن التاسع عشر. وبإزاء ذلك، ظهرت شخصيات ستندال أكثر مرانا في ملاحظة أنفسها، وأكثر غوصا في أعماقها، وأكثر استمتاعا بوعيها، وأكثر انعتاقا من الأخلاق في عالمها، وأكثر عصبية في أمزجتها، وأكثر فضولا تجاه ذواتها[3] .

---

(1) م. ن. ج2: ص205.

(2) ستاندال، الأحمر والأسود، ترجمة ترجمة غياث حجار، بيروت، منشورات عويدات، 1983، ص6.

(3) بناة العالم،ج2: ص 306.

جعل ستندال من شخصيات رواياته مرآة للرغبات الدفينة في نفسه، بما فيها من تقلّبات بين نفور وقبول. وجاوز ذلك إلى ما كان يرغب فيه، ولا يتمكّن منه. ومع أنه استلهم فكرة «الأحمر والأسود» من حادث قتل كاهن خليلته، ثم محاكمته، وإعدامه، بعد ذلك، ما حدّد سلفا مسار الأحداث، لكنه تخطّى النمطية في رسم الشخصية الرئيسية، وتفلّت من ذلك، إذ «لم يضع في «جوليان سوريل» جزءا كبيرا من نفسه فقط، بل كثيرا مما ودّ لو يكونه، وهو يشعر بأنّه لم يكنه»[1]، فجاءت رواياته بين طموحات كبرى أوقدها نابليون، وانحدار عام شابته الفوضى في العقود الأولى للقرن التاسع عشر. وهي الفترة التي تطور فيها وعي ستندال بالعالم الذي يعيش فيه، وارتسم ذلك في رواياته، وبخاصة «الأحمر والأسود»، التي يمكن عدّها من نتاج الحقبة النابليونية. فبطلها «جوليان سوريل» الشاب «الشكاك، والمتهكّم ببرود، والأخلاقي الخالي من الأحكام المسبقة، كان يرتجف، وينحني أمام اسم نابليون وحده. إنه لا يتحدّث عنه مباشرة، بيد أن المرء يشعر به دائما، وهو يضطرم بإعجاب قديم، ويقع تحت ثقل الحطام الذي ولّده فيه، وحوله سقوط ذلك التمثال الهائل. من وجهة النظر هذه، ينبغي رؤية بطله باعتباره تجسيدا لأحلام طامحة، وحالات ندم تخصّ حقبة بكاملها[2] .

ومن الضروري الإفادة من «أورباخ» في هذا الموضوع، فقد تعقّب ستندال في شبابه وكهولته، بهدف بيان تأثير الحقبة النابليونية فيه: فوجد شخصيته ظريفة، مستقلة، وجريئة، ومفعمة بالحيوية. فعلى الرغم من العنفوان والعبقرية، ظهرت أفكاره متقلّبة ومتعسّفة، فكأنها تفتقر للانسجام، حتى ليبدو ستندال شخصية هشّة؛ فالجهر بالرأي أخفى تفاصيل لم يرد الإفصاح عنها، والسيطرة الباردة على النفس، حجبت الانغماس في المتع الحسيّة. وفي كل ذلك تبدّى نوع من الغرور العاطفي المنفلت، واستحوذت عليه الظروف المحيطة به، ففرضت عليه مصيرا غير متوقّع، فجعلته يستجيب لشروط الواقع، ويتصالح معه. كان ستندال في السادسة من عمره حينما

---

(1) عصارة الأيام، ص215.

(2) إميل زولا، في الرواية ومسائل أخرى، ترجمة حسين عجّة، أبو ظبي، مشروع كلمة، 2015، ص74.

اندلعت الثورة، ووصل باريس، وهو في السادسة عشرة، عشية سيطرة نابليون على مقادير فرنسا، فالتحق بإدارته، وترحّل في أوربا على هدي حملاته، وانتفع منها، ونضجت شخصيته الباردة. وكان في الثانية والثلاثين من عمره حينما أطيح بنابوليون، وبذلك انهار الجزء المبهج من حياته، إذ فقد عمله، وأُهمل، وتدهورت أحواله، وعاش بموارد ضئيلة. ومع أنه تحصّل على وظيفة شكلية بعد ذلك، فقد خيم عليه الابتئاس، وفي هذه المرحلة، لاذ بكتابة الرواية، حينما تخطّى العقد الرابع من عمره، وسط شعور بالإخفاق، وإحساس بغربة عن المحيط الاجتماعي. فجاءت الكتابة تعبيرا عن عدم انسجامه مع عالم غاب نابوليون عنه، إذ لازمه شعور بأنه غير مرغوب فيه لأنه كان جزءا من عالم قديم تهاوى بانتهاء الإمبراطور[1] .

ختم ستندال حياته برواية «دير بارما»، ولمّا كان كثير الترحال إلى إيطاليا والإقامة فيها، فلا عجب أن جعلها مسرحا لأحداث روايته. لكن الأعجب ادعاؤه استنساخ أحداث قصة واقعية جرت فيها، فقد حرص على تدبيج مقدمة سمّاها «تنبيه من المؤلّف»، ذهب فيها إلى ذلك. فقد كتبها خلال شتاء عام 1839، ولكن قبل ذلك بأعوام، حينما كانت الجيوش الفرنسية تمخر قلب أوربا، أقام ستندال في بيت أحد الكهنة في مدينة «بادوفا»، ونتج عن تلك الإقامة، صداقة ربطته بالكاهن، ثم كرّت السنوات، وحينما تصادف أن مرّ بالمدينة، سارع إلى زيارة البيت الذي أقام فيه من قبل، وكان قد عرف بوفاة الكاهن، وهدفه تفقد غرفة الاستقبال التي قضى فيها أمسيات حلوة معه. فاستقبله ابن شقيق للكاهن وزوجته، ثم حضر بعض الأشخاص، فسهروا معا يحتسون الشراب، وطال لقاؤهم بسبب من استرسال أحد الجالسين في رواية القصة الكاملة لإحدى الدوقات واسمها «سنسفرينا»، فوعدهم ستندال بكتابتها: «سأجعل من قصتكم هذه رواية أكتبها كي أمضي ساعات الليل الطويلة». فما كان من ابن شقيق الكاهن إلا أن وعده بتزويده بحوليّات عمّه، وفيها مقال له عن «بارما» حيث «بعض دسائس هذا البلاط، يوم كان للدوقة نفوذ واسع»،

(1) إيريش أورباخ، محاكاة الواقع كما يتصوّره أدب الغرب، ترجمة محمد جديد، والآب روفائيل خوري، وزارة الثقافة، دمشق، 1998، ص493، 494.

ثم أضاف «ولكن أحذّرك، هذه الرواية ليست أخلاقية إطلاقا، وأنتم تفاخرون اليوم، في فرنسا، بطهارة إنجيلية، فيمكنها أن تكسبك شهرة مجرم».

قبل ستندال العطيّة، وكتب «إني اليوم أنشر هذه الحكاية دون أن أبدل شيئا عن مخطوطة 1830، مما يمكن أن تكون له عقبتان: الأولى للقرّاء، والثانية للمؤلّف. أشار في الأولى إلى أن شخصيات الرواية إيطاليون وهم مختلفون بطباعهم عن الفرنسيين، فالإيطاليون «حاذقون وغير نفورين، ولا يصابون بالزهو إلا عرضا». أما في الثانية، فأشار إلى نفسه باعتباره مؤلفا «أعترف إن كانت لي الجسارة بأن أترك للأشخاص خشونة طباعهم، ولكن أصرّح بالمقابل، عاليا، إني أصبّ اللوم على الكثير من آثامهم. ما الفائدة من إعطائهم أخلاقا سامية، ورقّة طباع الفرنسيين الذين يحبون المال فوق كلّ شيء، ولا يرتكبون الخطأ أبدا عن كره، ولا عن حبّ. إيطاليو هذه الرواية هم النقيض. ومن ناحية أخرى يبدو لي، في كلّ مرة يتقدّم فيها الشخص مائتي فرسخ من الجنوب إلى الشمال، ينفسح المجال عن منظر جديد كما لرواية جديدة. وكانت ابنة شقيق الكاهن عرفت الدوقة سنسفرينا وأحبتها، فَرَجتني ألا أبدّل شيئا في مغامراتها المشبوهة»[1] .

ذيّلت «بياتريس ديدييه» رواية «دير بارما» بحديث شائق حول تأليفها، كشفت المناهل التي نهل منها ستندال بعض وقائع الرواية، لكنها بدأت بالثناء عليها، «ليس من رواية تسبّب مطالعتها انذهالا أشدّ؛ وليس من نصّ أدبي يمكنه أن يرقى إلى هذا الحدّ من التناقض الأدبي: مغلق، مُفْحِم، كامل، يكتفي بذاته، ويبدو طيلة وقت المطالعة يخلّص القارئ من وطأة الزمن والقدر. يشعر منذ البداية حتى النهاية، بلذّة سرد المؤلّف وحدها، كما في كتب المغامرات الساحرة أو الروايات التشرديّة»[2] . ثم أشارت إلى طقوس ستندال في كتابتها، فقد استسلم، وهو يكتبها، بكليّته إلى «لذّة ابتداع طريق رحلته أولا بأول، من دون أن تقوده بديهيته في طرقات مسدودة». فاعتزل العالم «كي لا يحدث أي بطء أو توقّف في اندفاع المؤلف نحو الكتابة»، وأمر

---

(1) ستندال، صومعة بارما، ترجمة جوزف إليان، منشورات عويدات، بيروت، 1983، ص20-21.

(2) م. ن، ص717.

البوّاب أن يُخبر من يسأل عنه أنه يصطاد، أي أنه كان «يُؤلّف، ويُملي، ويُصحّح». وخلال عشرة أيام كتب مئتين وسبعين صفحة من المخطوط، وفي سبعة عشر يوما آخر تضخّم المخطوط فبلغ ستمئة وأربعين صفحة، وانتهى منها في يوم عيد الميلاد من عام 1838[1].

ولكن من أين استقى ستندال المادة السردية لروايته؟ وكيف تولّى تركيبها؟ خلال السنوات التي سبقت انكبابه عليها، داوم ستندال على متابعة حوليّات تعنى بتاريخ السلالات الحاكمة في إيطاليا، حتى أنه أمر بنسخ بعضها، وغرق في صفحاتها، وترك عليها هوامش كثيرة، اطردت بتقدم قراءته لتلك الحوليات. كما أنه كان ولوعا بشخصية نابليون، وقد عاصر فترة حكمه، وقاتل تحت رايته حينما غزا روسيا، فرأى أن يجمع شغفه بنابوليون مع ولعه بالحوليات الإيطالية، فولدت الرواية من «تزاوج الملحمة النابوليونية وحوليّة إيطالية»[2] . وبذلك اشتقّ مادة الرواية من هذا المزيج المتداخل، بعد أن طوّر الحواشي الكثيرة التي تركها على الأصول التي أمر باستنساخها، فاستقامت أشبه بروابط بين الأحداث.

حينما بدأت ترتسم معالم الحدث العام للرواية في ذهن ستندال، استزاد من الحوليّات التاريخية للتوسع في موضوعه. وتكشف الأصول الخطية للرواية عن ملاحظات حول كيفية تطور الأحداث. وقد حافظ ستندال على بعض الوقائع، ومنها اسم الدوقة «سنسفرينا»، لكنه اختلق أحداثا أخرى لضرورات اقتضاها السرد، ورمى بخبراته في الحروب، وانطباعاته عن المعارك، وواظب على إخبار بلزاك بتقدّم العمل في كتابة الرواية. وحينما اكتملت أرسلها للناشر في 1838/12/26، وبدأت الطباعة بعد ذلك على نحو سريع، وقد صحّح ستندال المسودات المطبعية خلال شهري فبراير ومارس، وظهر الكتاب في الأسبوع الأول من أبريل1839.

اطلع بلزاك على رواية «دير بارما»، وكتب لستندال أنها لجودتها أصابته بالغيرة، واعتبرها منحوتة إيطالية، لكنه انتقد العنوان، واقترح اختصار الوسط، وتوسيع النهاية،

---

(1) م.ن، ص718.

(2) م. ن، ص 719.

وامتعض من كثرة الموضوعات داخل الإطار السردي. لكنه أثنى عليها بقوله: إن مكيافيلي، لو كان روائيا، في هذا العصر، لكتب هذه الرواية. ثم توسّع بهذه الآراء في مقالة خصّ بها الرواية ظهرت في خريف عام 1839، اعتبر فيها ستندال من كتّاب الأفكار، وليس من كتّاب الصور الأدبية. وانتهى بأن اقترح عليه تنقيح الرواية وصقلها. وعلى الرغم من مؤاخذته على أسلوب الرواية، فقد أضفى بلزاك تقديرا على الرواية لم يحظ مثله ستندال من قبل، فقد وضع «كتابا تنفجّر فيه الرفعة والجزالة من فصل لآخر، وأن الأسلوب هو نقطة ضعف هذا الكتاب، إذا نظرنا إلى ذلك من حيث ترتيب الكلام»[1] .

وعلى الرغم من ذلك، فهي «عمل من الروائع، وهو الأكبر في عصره»[2] . وحسب «لوكاش» عاب عليه بلزاك «جملته الطويلة سيئة التركيب، وجملته القصيرة التي تفتقر للاستدارة والاتساق»[3] . لم ينكر ستندال على بلزاك نصحه، فاختصر أربعا وخمسين صفحة، من المجلد الأول، في نحو خمس صفحات. ونتج عن الاختصار أن ستندال حذف بداية الرواية بكاملها، وكتب بداية جديدة، وواظب على تنقيح النسخة الأصلية حتى وفاته، في سعي منه لإظهار طبعة جديدة منها، لكن التحرير أتى بإضافات كثيرة، لحقت بالنص على غير ما أراد بلزاك[4] .

ويوجب الحديث عن ستندال التطرّق لأهمية الأسلوب عنده، فلا تتحدّد هوية الكاتب إلا بأسلوبه الذي هو نمط من التركيب اللغوي يختصّ به، ونهج في التعبير يتّخذه في الكتابة، وهو العلامة المميزة التي تقترن به، فيتعرّف بها. وقد عرف عن بعض الكتّاب تطرية أساليبهم بالعواطف والإنشاء، وما شاركهم ستندال في الأساليب النديّة بغزارة العواطف المائعة، واعتماد الأساليب الشعرية المؤثّرة، بل تقصّد

---

(1) ستندال، ستندال بقلمه، ترجمة محمود سيّد رصاص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1982، ص20.

(2) بلزاك: سيرة حياة، ص411.

(3) بلزاك والواقعية الفرنسية، ص 115-116.

(4) صومعة بارما، ص722-726.

برودة الأسلوب، ولئلا ينجرف ستندال في تيار العواطف السيّالة، لجأ إلى كتاب «القانون المدني» يقرأ بضع صفحات منه كلّ صباح، قبل الانكباب على عمله، ليدرّب نفسه على الدقة التي تأنف من الشطحات، وتجزع من الزوائد. وقصده من ذلك، التعبير الموضوعي عن أفكار شخصياته، فلا يُلبس الجملة بالزخرفة البلاغية، ولا يتغنّى بالألفاظ كأنها مصدر استمتاع بذاتها، إنما يريد من الكلمة أن تؤدّي دورها في سياق الجملة، فلا تغمرها بغير ما أراد لها، فتلتوي المعاني، وتلتفّ المقاصد، وتنثني الأفكار.

لم يقبل ستندال تحميل الألفاظ بمقاصد مبهمة. وانصبّ جهده على انتقاء الألفاظ لتعبّر عما وُجدت له من غير إجهاد، فلا يجوز للكاتب حمل الألفاظ على ما لا تطيق من معان، فينبغي التركيز على القصد من غير إسراف، وتجنب الالتباس باستخدام ألفاظ لا تحيل إلى معانيها؛ لأن غاية الكتابة عنده هي الدقّة في التعبير. وكان شحيحا في ذكر العواطف حتى لو اقتضى المشهد السردي الحاجة للإفصاح عنها، فالكتابة تشريح للأحاسيس، وليس تجميعا لها، ورميها في وجه القارئ، وهو ميال إلى تحليل العواطف، وليس الإكثار من إيرادها، وعلى هذا بلغ أسلوبه الدقيق غايته في التعبير.

5. فلوبير: الصانع الأمهر في حرفة السرد.

يعدّ «فلوبير» أنموذجا للروائي الحاذق بصنعة الرواية، بما في ذلك مراعاته لأعراف كتابتها، وأراه وريثا لستندال وبلزاك، فعلى يديه، استقر بهاء الرواية الفرنسية في القرن التاسع عشر. قال زولا عن فلوبير إنّه «كاتب متفوّق، وهو الأعظم والأقوى؛ إنه الرابض في الذروة»[1] . وإذا كان بلزاك مسرفا في الكتابة، ففلوبير مقتّر، يمضي وقته في تحرير رواياته من غير كلل، فلا ينصرف عنها إلا بعد أن يصقل أحداثها، ويراعي نمو شخصياتها، ويهتم بإنزالها في السياق الاجتماعي والتاريخي الحاضن لها بأفضل أسلوب. وهو الذي هذّب النثر الفرنسي من الإسهاب الرومانسي الذي أشاعه هوغو،

---

(1) في الرواية ومسائل أخرى، ص142.

والوصف المسترسل الذي بالغ فيه بلزاك. وذلك بأن حدّد للعبارة وظيفة دقيقة في الإفصاح عن المعنى، وللكلمة دلالة تحيل إلى مقصوده منها، وللشخصية هدفا نفسيا تتطلّع إليه، فقد «حمل الفأس في غابة بلزاك المتشابكة، لكي يشقّ فيها جادة يتمكّن المرء بفضلها من الرؤية بوضوح»[1] .

تكاثر القول حول إجادة فلوبير لصنعة السرد. غير أنني ما عثرت على أفضل من زولا، واصفا لطريقته في البحث عن موضوعاته، وصوغها في نسق اختصّ به بين أقرانه من كتّاب القرن التاسع عشر؛ فقد عرفه، وعاصر شطرا من حياته. وحاول أن يحتذي طريقته في الكتابة، واسترسل في وصف نهجه في الكتابة «لا ينطلق في عمله إلا من ملاحظات دقيقة، كان قد تحقّق من صحّتها، فإذا ما أراد أن يبحث في مؤلّفات مخصوصة، أرغم نفسه على قضاء أسابيع في المكتبات العامة، حتى يعثر على المعلومة المطلوبة. فمن أجل كتابة عشر صفحات مكرّسة، مثلا، لمشهد روائي يضع فيه بضعة مزارعين، لن يتراجع أمام الضجر الذي قد ينتج عن قراءة عشرين مجلّدا، أو أكثر تعالج الموضوع. ولن يكتفي بذلك، بل سيعمل على استنطاق الأفراد الملمّين به، ثم يذهب إلى حدّ زيارة بعض الحقول الزراعية، ولن يشرع في سرد حكايته إلا بعد أن يكون قد ألمّ بكلّ جوانبها. أما إذا كان مسعاه ينحصر في الوصف، فسوف يذهب إلى الأماكن، ويعيش فيها»[2] . وهو يذكّر بتولستوي في دأبه باحثا عن كل صغيرة وكبيرة في مجتمعه، فيمخض ذلك كله في أمثولة سردية، مثيرة للعجب مثل «مدام بوفاري».

حرص فلوبير على بناء المشاهد السردية ذات النكهة الواقعية، وكان يمضي في تقليب مشاهد من الواقع، حتى لو ابتكر مشهدا لا وجود له لكنه يحيل إلى الواقع «عندما يكون قد اختار أفقا خياليا، لكي يضع فيه المشهد، فسوف يشرع بالبحث عن ذلك الأفق كما تمنّاه. ولن يهدأ إلا بعد أن يكون قد اكتشف موضعا ما في المنطقة، يعطيه تقريبا الانطباع ذاته الذي حلم به. وهكذا يتواصل عنده، بالنسبة لأدنى

(1) م. ن، ص120.

(2) م، ن، ص 112-113.

تفصيل، الهمّ الواقعي نفسه. فهو يلجأ إلى اللوحات المرسومة بالحفر لكي يستنطقها، وإلى صحف الفترة المعنية، وإلى الكتب والأشياء والأفراد. إن كتابة صفحة واحدة مخصّصة لوصف الملابس، أو لبعض الوقائع التاريخية، أو تتعلّق بمسائل تقنية، كالديكور، تأخذ منه أيّاما بكاملها من أجل دراستها. كتاب واحد يجعله يقلب العالم برمّته» حتى بدا وكأنه «لم يكن يريد أن يدين لمخيلته بشيء، فهو لا يعمل إلا على المادة الموضوعة أمامه. وحينما يكتب لا يضحّي بأيّة مفردة لإلحاح اللحظة؛ بل يشعر بالحاجة إلى أن يكون مسنودا من كل مكان، وإلى أن يضع قدميه على أرضية يعرفها بعمق، فيخطو كسيّد في بلاد احتلّها. تنبع هذه النزاهة الأدبية من رغبته المتوقّدة في الوصول إلى الكمال، الذي يشكّل بالإجمال كلّ شخصيته. فهو يرفض أيّ خطأ، مهما يكن من صغره. إنّه يشعر بالحاجة لأن يقول لنفسه: إنّ عمله كان مضبوطا، كاملا ونهائيا. بل إن لطخة واحدة يمكنها أن تجعله تعيسا، ولن تكفّ عن تعذيب ضميره، وكأنه قد ارتكب خطيئة. ولن يهدأ إلا عندما يكون مقتنعا من الحقيقة الدقيقة لكل التفاصيل التي ينطوي عليها عمله. ذلك ما يشكّل عنده يقينا، وكمالا يستريح فيه. فعن كلّ شيء، كان يرغب في قول الكلمة النهائية»[1].

كان فلوبير مهووسا بالتدقيق والتحرير، ويعمل طبقا لخطة دقيقة «قبل كتابته للكلمة الأولى من كتابه، يكون في حوزته ملاحظات مرتّبة، ومصنّفة تكفي لخمسة مجلّدات أو ستة. وفي الغالب لا يأخذ من صفحة كاملة من المعلومات أكثر من سطر واحد. فهو يعمل بخطّة مدروسة، يحيط بكل أجزائها، وبطريقة تفصيلية. أما فيما يتعلّق بالبقية، أي بطريقته في التأليف، فأظنّ أنه كان يكتب دفعة واحدة، وبسرعة كافية، عددا من الصفحات، ثم يعود إلى الكلمات التي ظلّت معلّقة، وللجمل غير الموفّقة. حينئذ يتوقّف عند أبسط أنواع الإهمال التي قد يكون ارتكبها، ويتشبّث بصيغ بعينها، ويستميت في البحث عن التعبير الذي أفلت منه. لذا لا تشكّل الدفعة الأولى، سوى مسوّدة يعمل عليها فيما بعد. فهو يريد أن تطلع الصفحة من بين يديه أشبه ما تكون بكتلة مرمر، منقوشة إلى الأبد، بنقاء مطلق، وتقف ثابتة أمام العصور.

---

(1) م. ن، ص114.

هذا الحلم، هذا العذاب، هذه الحاجة، هي التي تجعله يعترض على كل فاصلة. وطوال شهور، لا يكفّ عن الدوران حول مفردة غير صالحة، حتى يعثر، بسعادة المنتصر على الكلمة المناسبة لتحل مكانها»[1] .

أما أسلوب فلوبير، كما انتهى زولا إلى ذلك، فهو «واحد من أكثر الأساليب تشذّيبا، لا لأن له توجّها كلاسيكيا، محشورا في النطاق الضيق للدقة النحوية؛ وإنّما لأنه يتأمّل، كل فاصلة، ويقضي أياما بكاملها، إذا ما اقتضى الأمر، في كتابة صفحة واحدة كما حلم بها. إنه يتعقّب المفردات المكررة على مسافة ثلاثين أو أربعين سطرا. وهو يتألّم إلى ما لا نهاية له من أجل تجنّب الحروف الصائتة المزعجة، وتكرار المقطع اللفظي الذي قد يتضمّن نوعا من الخشونة. كما يستبعد خصوصا المفردات المسجوعة، وعودة نهاية الجملة التي تحمل الصوت ذاته؛ إذ لا شيء يفسد، في نظره، أكثر من ذلك، نصّا ذا أسلوب»[2] . وقد أوجز «ألبيرس» أسلوب فلوبير بالصورة الآتية: وصف مكتف بذاته مصنوع من وثائق دقيقة، وإحكام الكلمات والأوصاف. وعلى هذا فإن الدافع وراء أسلوبه، هو ذلك «الهوى الفريد المؤثّر الذي دفع بهذا الكاتب الحسّاس المحتدّ، إلى إهمال موهبته الحقيقية لكي يتحول إلى صانع نثر، الشكل فيه هو الغاية، مكتوب بدأب، وعناية فائقة، وبذلك فقد أثقل الإبداع الواقعي الحقيقي، دون ضرورة ظاهرة، بلغو الوصف»[3] .

انكبّ فلوبير على التأليف انكباب المُخلص في عمله، وبرع في صوغ النماذج الإنسانية، ومنها مدام بوفاري، بالبحث في التفاصيل الدقيقة التي أفضت بمجموعها إلى شخصية استجمعت الأوصاف، والمواقف، والأفكار. وما لبثت أن احتكّت بمحيطها الاجتماعي التقليدي، فخُدشت سويتها، وذهبت ضحية عواطفها. وبها ارتقى فلوبير إلى ابتكار نموذج إنساني نادر، وقع ضحيّة التعارض بين الأحلام الفرديّة

---

(1) م. ن، ص115.

(2) م. ن، ص 115-116، وللوقوف تفصيلا على تقاليد الكتابة عند فلوبير، انظر المصدر نفسه، ص178-204.

(3) ر. م. ألبيرس، تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة جورج سالم، بيروت، منشورات عويدات، 1982، ص53.

لامرأة شابة سعت إلى تحقيق أنوثتها، في مجتمع مُدعم بنظام من القيم الجاهزة، فلم تعثر على الأرض التي ترسم عليها أحلام الصبا، وظلّت تبحث عن أمل مفقود أفضى بها إلى الانتحار. وقد وصفها «يوسا» بأنها «فراشة اقتربت كثيرا من ضوء اللهب، واحترقت بالنار»[1] .

لم تذعن مدام بوفاري لفكرة كونها جزءاً من نظام أخلاقيّ سائد، فراحت تقترح على نفسها نمطا من السلوك الفرديّ، يناسب رؤيتها للحياة التي استقتها من المتخيّلات السردية. ومع أنّها كانت دائمة التعثّر بتجاربها ومغامراتها، إلاّ أنّها مضت في مسارها الخاصّ الذي انتهى بها إلى مصير الشخصيّة الإشكاليّة، التي وجدت نفسها في تعارض مع القيم العامّة. وعلى الرغم من إمكانيّة تفسير انتحارها على أنّه شعور بالإخفاق، وانهيار للفرضيّة الفرديّة القائمة على الرغبات، وربّما عقاب رمزيّ للجنوح الأخلاقيّ، لكنّ مجمل أفعالها يحيل إلى غياب التوافق بين نظامين في السلوك الاجتماعي"[2] .

تجسّدت طريقة فلوبير البارعة في ذلك الصوغ المتين لحبكة روايته «مدام بوفاري»، ورفعت أمر الدقة في التعبير إلى مقام أعلى مما كان عليه من قبل، وبوّأته مكانه الجليل كاتبا من الدرجة الأولى في كل العصور. قال زولا، «لقد نفذت شخصية «مدام بوفاري» التي كان فلوبير قد رأى نمطها قطعا، ثم استنسخه، إلى ذلك العالم الخاص، الذي تتململ فيه جميع أشكال الخلق الإنساني. وبالرغم من فردانيتها، وعيشها بقوة لحياتها الخاصة، هي، كذلك، نمط عام. فنحن نصادفها في كل مكان في فرنسا، ضمن جميع الطبقات، وفي كل الأوساط. إنها المرأة المنتمية إلى طبقة أقلّ مكانة اجتماعيا، غير السعيدة بحظّها، الفاسدة نوعا ما، بسبب من شبقيّتها الغامضة، وتخلّيها عن دورها كأمّ، وزوجة. كما أنها أيضا، المرأة المنذورة للخيانة الزوجية. وفي النهاية، هي الزنى بحد ذاته، الإثم الذي يبدأ خجولا، ثم يكتسي غلالة شعرية، ثم

(1) داخل المكتبة..خارج العالم، ص101.

(2) عبدالله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم، دبي، 2016، ج6، ص124، 126.

يصبح ظافرا، ثم يتضخّم أخيرا. فقد ألزم فلوبير نفسه بعدم التغافل عن أيّ من ملامح تلك الشخصية، التي اقتفى آثارها منذ طفولتها، ودرس الأشكال الأولية لشبقها. وبالتالي كشف عن كبريائها، التي ارتدّت ضدّها؛ لكن كم من العوامل المخفّفة أغدقها عليها، بالجملة! وكم نشعر بالمؤلّف وهو يفسّر ويغفر! فالعالم الذي يطوّق مدام بوفاري برمّته، مذنب مثلها. فهي تموت من الحماقة المحيطة بها. ففي الواقع وحده، لا تشكّل المأساة خاتمة لمثل هذه القصص. أما ممارسة الخيانة الزوجية، فتموت غالبا، في سريرها وبشكل هادئ، وطبيعي»[1] .

لم يسلم فلوبير من عاقبة صنعته السردية الفريدة، فقد جنت عليه في «مدام بوفاري، لأنه جعل من التخييل أكثر مصداقية من الواقع؛ فأزاح صدقُ الخيال رياءَ الواقع إلى الوراء؛ فمدام بوفاري من دون سائر سيدات السرد، جرى الأخذ بأنها أكثر حقيقية من سيدات فرنسا في تلك الحقبة، فأخطاؤها هي أخطاؤهنّ، وآثامها هي آثامهنّ. فيكون النموذج السردي قد غلب النموذج الواقعي، وجرى تصديق ما حدث في العالم الافتراضي، على أنه حقيقة ينبغي التدقيق فيها، وكبحها كيلا تكون مدام بوفاري مثلا يقتدى به لنظيراتها من السيدات. وفي ضوء ذلك، جرت محاكمة فلوبير على خيار امرأة تخيّلها في كتاب، فقدّم للقضاء بتهمة سوء سلوك شخصية في رواية خطّها قلمه، ووجب عليه تحمّل عبء نزوات سيدة ابتكرها قرينة على ما شعر به كاتبا.

في مطلع عام 1857، عُرضت أمام محكمة جُنح باريس التهمة الأخلاقيّة ضدّ فلوبير، وتولّى المحامي «إرنست بينار» عرض اتّهام النيابة العامّة، مستلهما الأخلاقيّات المسيحيّة لدرء الفتنة، التي تبشّر بها رواية كتبها، بعنوان «مدام بوفاري»، فعاب على مؤلّفها، وصفه الشهوانيّ للأهواء الأنثوية. فقد جاءت أفعال «مدام بوفاري»، سلسلة من ضروب السقوط الأخلاقيّ الجافي للأعراف الاجتماعيّة، والشرائع الدينيّة. وقد أفرط المؤلّف في ذكر الخطايا والسقطات، واستخدم أسلوبه الأدبيّ، لا ليصور ذكاء تلك السيدة، ولا خفقان قلبها، ولا طهر روحها، وحشمة جسدها، إنّما في رسم حالة

---

(1) في الرواية ومسائل أخرى، ص123-124.

الانتشاء النفسي بعد ممارسة الزنى، وهي «رائعة البريق». وذلك بمشاهد مغرية، أظهرت جمال السيدة، بوصفه جمال استثارة، لا جمال عفاف وتبتّل. ثمّ شرع يورد أمثلة على دعواه، فكلّ فعل تقوم به السيدة بوفاري، كان يقود إلى خطأ أخلاقيّ، وسلسلة الأخطاء تنتهي بممارسة الرذيلة. إذ كان من عادتها أن تظهر الكبرياء في نفسها كلّما اقترفت فاحشة، فلا تعرف الندم، ولا يخالجها شعور بالإثم، بل أحاسيس الظفر ضدّ زوجها المسكين الواثق بها، كلّما عادت إليه من مخادع عشّاقها، ثمّ تحدّى قضاةَ المحكمة أن يأتوا بكتاب أكثر فحشًا من كتاب فلوبير، فهو نموذج يكشف مدى «التحلّل الأخلاقيّ».

وحينما انتقل المحامي إلى قضيّة الإساءة إلى الدين، صرّح بأنّ ما يثير العجب في شخصيّة مدام بوفاري، هو أنّ المؤلّف جعلها «شهوانيّة يومًا، ومتديّنة في اليوم التالي»، فليس ثَمّة امرأة في العالم «تتمتم لله بتنهدات الزنى التي تصعّدها نحو العشيق». فقد أقحم المؤلّف «عبارات الزنى» في «معبد الله»، فحينما تؤدّي السيدة طقوسها الدينيّة في الكنيسة، كانت تفكّر بعشّاقها، وليس بخالقها؛ فظهرت مفارقة لا يجوز السكوت عليها بين ادّعاء التقوى، وممارسة الفحش. فما اتّصف به الكتاب أنّه جاء بـ«تصوير رائع من حيث الموهبة، ولكنّه ملعون من حيث الأخلاق». ثمّ أنه أزرى بالمؤلّف، لأنّه لم يراعِ الحشمة، فوصف مشهد الموت بما يخلّ بوقاره، وكأنّه حدث عابر. وإلى ذلك، خلط بتهكّم بين «القداسة والشهوانيّة». ثمّ راح يتشعّب في ذكر مشاهد سقوط السيدة مع عشّاقها، وانحراف سلوكها، وكشف عن المشاعر الدينيّة الزائفة التي كانت تظهرها. وفيها جميعا ظهرت «الجريمة المزدوجة في إهانة الأخلاق العامّة، وإهانة الدين». وبناء على كلّ ذلك، طالب بأن يعاقب المؤلّف والناشر وصاحب المطبعة؛ لأنهم اشتركوا كلّهم في الترويج لتلك الإساءة المركّبة، على أن يأخذ كلّ منهم العقاب الذي يكافئ جريمته، ثمّ استعدى قضاة المحكمة ضدّ «فلوبير» على وجه الخصوص، لأنّه «المجرم الأساسيّ، فهو الذي يجب أن تحتفظوا له بقسوتكم».

وخلص محامي الإمبراطورية إلى أنّ الرواية هي كتاب «غواية»، فموت السيدة في نهايته لا يشفع لوجود أفعال العهر، والفحش فيه؛ لأن التفاصيل الشهوانيّة لا يجوز أن تُغطّى بخاتمة أخلاقيّة، وإلاّ جاز ذكر «كافّة القاذورات التي يمكن تصوّرها».

ووصف «كافّة خلاعات عاهرة مع جعلها تموت فوق حصير قذر بمستشفى». وكلّ هذا «يتعارض مع قواعد التفكير السليمة، فذلك مثل وضع السمّ في متناول الجميع، والدواء في متناول عدد قليل من الناس، هذا إذا كان هنالك دواء». فلن يقرأ الرواية علماء الاقتصاد والاجتماع، فتلك «الصفحات الخفيفة في مدام بوفاري، تقع بين أيدٍ أكثر خفّة، في أيدي الفتيات، وأحيانا في أيدي النساء المتزوّجات. وعندما يغوي الخيال، وعندما ينحدر هذا الإغواء حتى القلب، وعندما يتحدّث القلب إلى الحواسّ، فهل تعتقدون أنّ التفكير البارد ستكون لديه القوّة الكافية لكي يقهر غواية الحواسّ والأحاسيس؟»[1] .

وتحسن الاستعانة بزولا، مرة أخرى، في وصف تداعيات سوء التأويل لرواية فلوبير التي نهلت من الواقع الفرنسي كثيرا من مشاهدها، بما في ذلك المفارقة الإشكالية التي شطرت شخصية مدام بوفاري إلى شطرين لا انسجام بينهما. فقد قررت النيابة العامة ملاحقة المؤلّف، ومحاكمته «تحت ذريعة الإساءة إلى الأخلاق العامة والدين». لكن فلوبير «خرج منتصرا من ذلك الامتحان، وتم الاحتفاء به كروائي، واشتهر ونال الاعتراف به زعيم مدرسة أدبيّة. إنها إحدى المفاجآت الرائعة للعدالة. كانت المرافعة التي تقدّم بها المحامي الإمبراطوري، إرنست بينار، وثيقة مثيرة للفضول. لقد قام فلوبير بنشرها في الطبعة الأخيرة للرواية. ومن الصعب علينا اليوم قراءة تلك المرافعة من دون الشعور بدهشة عميقة؛ ذلك أنها تعاملت مع واحدة من روائع لغتنا وكأنّها فعل مشين. لقد تناولها المحامي الإمبراطوري بنقد تهريجي مثير للرثاء، وهاجم أجمل الصفحات فيها، وواصل التخبّط في خطاب قاض مذعور، مدليا حول الأدب بأفكار عنيفة، وكان الأحرى به الاحتفاظ بها لجريمة اغتيال أو سرقة. لاشيء أكثر كارثية من رجل وقور، يظنّ أنه يهب لنجدة الأخلاق الحميدة، التي لم يفكّر أحد بتعريضها للتهديد. فإرنست بينار هذا، هو الذي لعب، في وقت لاحق، دورا سياسيا بائسا، أظهر فيه نفسه أثناء المرافعة كمثل أحمق لا شفاء له. ولن تعرف

(1) غوستاف فلوبير، مدام بوفاري، ترجمة محمد مندور، بيروت، دار الآداب، 1966، انظر ملحق الاتهام والمرافعة في خاتمة الرواية، ص429-435.

عنه الأجيال القادمة أيّ شيء غير محاولته إلغاء أحد الأعمال الأدبية لهذا العصر»[1] .

سكب فلوبير سرّ صنعة السرد في رائعته، حينما مزج الأحاسيس النفسية الجامحة بالرتابة المجتمعية، ورسم مشاهد سردية محكمة بلغة دقيقة عبّرت عن أعماق الشخصيات، ووصف الأجواء التي دارت فيها الأحداث بطريقة جمعت، باقتصاد صريح، بين الاستكناه النفسي للشخصيات عند ستندال، والوصف الزخرفي عند بلزاك، وشاعرية الأسلوب عند هوغو. لكنّه لم يكن، على الإطلاق، محاكيا لأي منهم. إنما جاء مطوّرا لنبرة السرد الروائي، التي تبلورت ملامحها العامة في مطلع القرن التاسع عشر، فنزع عن الشخصيات العفّة الأخلاقية المصطنعة، ودفع بها إلى معمعة الكتابة الجديدة التي انخرطت في وظيفة تفضح أحوال مجتمع يتفاخر بحريته، ولكنّه يتكتّم على نزوات أفراده.

6. ميلفل: أيقونة السرد الأمريكي

وعلى غرار ما حدث لستندال، حدث لنظير له، هو الأمريكي «هرمان ميلفل». وكما قوبلت رواية «الأحمر والأسود»، في أول أمرها، بعزوف القرّاء الفرنسيين، قوبلت رواية «موبي ديك» بالعزوف نفسه. وعلى نحو مماثل أعادت الروايتان بعث كاتبيهما من النسيان إلى الشهرة بعد عقود من الزمان. وبذلك استحقت «موبي ديك» الاحتفاء، فهي درّة الرواية الأمريكية في القرن التاسع عشر. قال «آندي ميلر» بأنها رواية خارقة للطبيعة، وعمل فني فريد، تنتمي إلى جنس من الكتب التي تنتجها «العزلة والاضطراب العقلي»، فتجلّت فيها صنعة السرد الملحمي بأفضل صورها. قوبلت الرواية التي نشرت في عام 1851 بعزوف منقطع النظير، فما أثارت اهتمام أحد، ولم يكسب ناشرها شيئا من المال، فلم تنفد نسخ الطبعة الأولى منها، وعددها ثلاثة آلاف نسخة، حتى بعد مرور أربعين عاما على نشرها. وبقي صاحبها مغمورا،

(1) في الرواية ومسائل أخرى، ص126، 127.

ومعوزا، إلى أن توفي، غريبا وجزعا، في عام 1891، وهو في مهبّ النسيان[1] .

بدا لكثير من القرّاء المللولين عبث رواية تخصّص مئات الصفحات للدوران حول الأرض في مطاردة حوت أبيض، وما ضاعف من عزوفهم عنها، الشروح المستفيضة عن أنواع الحيتان، وزيوتها، وكيفية استخدامها، علاوة عن ذكر المصادر الواصفة للحيتان، ولا تظهر شخصية «آخاب» إلا في الفصل الثامن والعشرين من فصول الرواية المئة والخمس والثلاثين. فيمر القارئ بأكثر من مئة وخمسين صفحة من النثر المسترسل عن التحاق «إسماعيل» بسفينة صيد الحيتان من صفحات الرواية السبعمئة، قبل أن يفسح المجال لظهور «آخاب». وهذا أمر لا يتفرّد ميلفل به، بل هو شائع في رواية القرن التاسع عشر، نجد نظيرا له في روايات بلزاك، وهيغو، وتولستوي، مثل المداخل السردية الطويلة التي ترسم الأجواء العامة للأحداث، قبل أن تظهر الشخصيات الرئيسية فيها. لكنّ ميلفل أفرط في ذلك، وحاول تخفيف ثقل المعلومات التي أوردها في الرواية، مما استدعى الإشارة إليها، بغية التخفيف من عبئها على القارئ: «ليس عليكم أن تأخذوا هذا الخليط من الأقوال، وإن كان صحيح النسبة، وتعدّوه في جميع الأحوال كتابا موثوقا معتمدا في علم الحيتان، لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه. فما أبعد هذه الأقوال من ذلك، إذ أن المقتطفات المنقولة عن المؤلّفين القدامى بعامة، وعن الشعراء المذكورين في هذا الثبت، إنما تعدّ قيّمة أو ممتعة، من حيث أنها تعطي نظرة خاطفة عمّا قالته الأمم والأجيال العديدة -ومنها جيلنا- أو تصورته أو تغنّت به- على نحو مختلط عن «اللوياثان»[2] .

غير أن هذا التخفيف المقصود، لم يمح رغبة لازمت ميلفل في أثناء كتابة الرواية، وهي أنه كان مهووسا برمي الحقائق في إطار السرد. هذا على الرغم من أن أكداس المعلومات، قد أخفت رمزية مطاردة آخاب للحوت حول العالم، وفيه تمثيل بارع للصراع بين الإنسان والطبيعة في تصوير ملحمي نادر. ويرجع ذلك إلى العزم، والثبات، اللذين اتصف بهما، وهو يطوف أعالي البحار للانتقام من الحوت الأبيض الذي التهم

---

(1) سنة القراءة الخطرة، ص127، 128، 129.

(2) هرمان ملفل، موبي ديك، ترجمة إحسان عباس، دار المدى، بيروت، 2014، ص7.

ساقه في رحلة سابقة. وما رواية «الشيخ والبحر» لهمنغواي، إلا تنويع مختصر لتلك الأعجوبة. وقد عرض «موم» آراء جملة من النقاد حول الأسباب الكامنة وراء تحوّل ميلفل من كاتب بسيط في رواياته السابقة، إلى كاتب محترف في موبي ديك. ومنها: الإخفاق الذي لازم حياته الزوجية، وفشله في إشباع رغبته الجنسية، أو نوبة الجنون التي أصابته، كما أصابت الدون كيخوته من قبل، أو انصرافه إلى القراءات المعمّقة قبل الشروع في كتابة تلك الرواية. ولكن لم يتأكّد أي من تلك المزاعم التي جعلته يتحوّل من «كاتب، إلى كاتب يكاد يكون عبقريا»[1] .

وفي ضوء غياب أي تفسير مقنع لهذا التحوّلُ راح «موم» يُجمل خصائص أسلوبه. فمع أنه يُخطئ في قواعد اللغة، فإنه يتمتّع بإحساس رائع بالإيقاع. وقد تطول الجمل لديه، لكنّه يحقّق بينها توازنا لافت للانتباه. وكان يحب العبارة الرنّانة، وتساعده الألفاظ الفخمة على إحداث تأثيرات جمالية عميقة، وكان يميل إلى الإطناب في بعض الأحيان. ولكن إيقاعه ثريّ، ومع أنه قد يستخدم كلمات عادية، لكنه يأتي بها بطريقة غير متوقّعة؛ فيحدث بها إحساسا جديدا ممتعا. ويستخدم ظلال المعاني في بعض الكلمات، بدل المعاني الشائعة عنها. لكنه يورد بعض الكلمات المهجورة، ليستعرض قدرته في كتابة نثر متين. وعلى الرغم من ذلك، فقد كتب بلغة ممتازة، وبشكل غير عادي، فلا تخفى المبالغة في أسلوبه، وعلى هذا صاغ روايته بفصاحة مضخّمة، لم يبلغها كاتب مُحدث سواه. وقد تحقق كل ذلك في «تلك السيمفونية القاتمة، تلك الرواية الفريدة «موبي ديك»[2] .

أعرض القرّاء عامة عن موبي ديك حين صدورها، وزهدوا فيها، فقبعت طيّ النسيان مدة طويلة، حتى كاد يضمحلّ ذكرها. لكن السياقات الثقافية في القرن التاسع عشر، التي أخملت ذكر الرواية، أعادت بعثها في القرن العشرين، فأصبح كاتبها «أيقونة أدبية»[3]، ووصف «آخاب» بأنه مخلوق «شيطانيّ القوة والإصرار في

---

(1) عشر روايات خالدة، ص 202.

(2) م. ن، ص 203-204.

(3) سنة القراءة الخطرة، ص139.

مطاردته للحوت الأبيض»[1] . وراقت الرواية لبعض نقاد الأدب، بوصفها مثالا يضاهي به الأمريكيّون، الرواية الأوربية، لكنهم عثروا فيها على عيب بنيوي جسيم، فقد توارى ذكر الراوي «إسماعيل» في نهاية الرواية، ما رجّح أنه غرق مع طاقم السفينة. وترتّبت على ذلك حجّة سردية خطيرة، وهي تعذّر رواية حكاية «آخاب» ما دام راويها قد اختفى في أعالي البحار، إذ ختمت الرواية بالإشارة إلى غرق جميع البحّارة من غير استثناء «ثم انهار كلّ شيء، وانبسط كفنُ البحر المترامي، متدرجا، مثلما كان يفعل منذ خمسة الآف عام»[2] .

لا تعرف إلا قلة قليلة من القرّاء أن ناشر الرواية تولّى حذف أجزاء كثيرة منها في طبعتها الأولى، ونسي أن يضمّ خاتمتها في أثناء طباعة الكتاب. وحينما وقع العثور عليها، فيما بعد، وإدراجها في الرواية، اتضح الأمر، إذ نجا إسماعيل بأعجوبة على تابوت خشبي كان محمولا في السفينة، وقدّم ميلفل لذلك باقتباس من سفر أيوب «ونجوت أنا وحدي لأخبرك»؛ حيث تعلّق باللوح الخشبي «طفوتُ بعون ذلك التابوت مدة يوم وليلة، وعمتُ فوق بحر ناعم كأنه المرثية الحزينة، وانسابت القرشان حولي دون أن تمسّني بأذى، كأنّما وضعتْ على أفواهها أقفالا، وانسابت صقور البحر من فوقي بمناقير مغمدة. وفي اليوم التالي اقتربت مني سفينة، واقتربت، وانتشلني ملاحوها أخيرا»[3] . وبذلك انكشف السرّ الذي عدّه النقاد عيبا سرديا مدة طويلة من الزمان.

7. جويس: غوص مبارك في اللاوعي الفردي.

ولعلّ العناية بصنعة السرد بلغت منتهاها عند «جويس»، الذي عرف عنه انصرافه للكتابة حتى استعصى أمر كثير من مقاصده على القرّاء، بوضع الوعي بالعالم محلّ وصفه، وهو استبطان فتح أمام السرد بوابة الغوص في اللاوعي، باعتباره

(1) قراءة الرواية، ص226.

(2) موبي ديك، ص687.

(3) سنة القراءة الخطرة، ص689.

محفّزا للأفعال والأفكار. فما أن انتهى من «صورة الفنان في شبابه»، حتى انصرف لروايته «يوليسيس» التي وصلها بملحمة الأوديسة لهوميروس. فلا يربط الاثنين العنوان، حسب، بل سياق المغامرة الإنسانية، ولكن بأسلوبين، وهدفين مختلفين.

عاد «أوديسيوس» بطل الملحمة الإغريقية إثر حرب طروادة إلى مدينته «إيثاكا» لكي يعيد الصلة بعائلته التي افترق عنها مدة طويلة بسبب الحرب، فكان أن ضاع في البحر قبل أن يبلغ هدفه. وأخيرا ظفر بزوجته «بينلوبي»، من بين أنياب عدد من الرجال الذين راودوها عن نفسها خلال غيابه. فمغامرة أديسيوس بطولية، قهر بها أمواج البحر، ومضى إلى غايته مستعينا بالدهاء والشجاعة. أما «ليوبولد بلوم» بطل رواية «يوليسيس»، فيهودي خانع غادر بيته صباحا، وهو يعلم أن زوجته «موللي»، سوف تخونه مع رجل تافه، يعقبه في زيارة بيته حالما يغادره. وبدل أن يثأر لشرفه، أمضى نهاره متسكعا في «دبلن»، قبل أن يلتقي «ديدالوس» الشاب الطافح بالآمال، والشغوف بالفنون الجميلة، وهو نظير «تليماك» في الأوديسة، فيحتسيان الخمر في حانة، ويفرطان في ذلك، ويفقدان الرشد بمضي النهار وسط مزيد من الكؤوس، والثرثرة المتشعّبة. ويتوجهان ليلا إلى حيّ للدعارة في طرف المدينة، فتخيّم عليهما تهيؤات المخمورين، بما يحدث تحوّلا كاملا في وعيهما البصري. ويغوصان في عالم من الرؤى المتداخلة، بين المومسات اللواتي يتنافسن في الإغواء، وقد فقدا الرشد، ويعودان، أخيرا، إلى بيت «بلوم» بعد منتصف الليل، فيما كانت «موللي» تهيم بماضيها في مناجاة طويلة مع النفس.

حاول جويس في روايته احتذاء مسار البطل الإغريقي في عودته المظفّرة إلى أسرته، لكن ذلك المسار الملحمي انقضى عهده، وما عاد متاحا كتابة عمل يناظر عمله، وبه استبدل جويس رحلة تيه في دبلن استغرقت أكثر من ثلثي يوم، وفيها ابتكر شخصيات إيرلندية استظلت بظلال شخصيات الأوديسة، لكن ما أبعد الشبه بينها. ففيما كان البطل الإغريقي يخترق الآفاق، غير هيّاب من الأخطار، جاء نظيره الحديث جبانا، مقيّد الخطى في أزقة دبلن، وقد انتهى به النهار مخمورا، وهو يناجي نفسه في شعور بالإحباط برفقة ديدالوس في حانات المدينة ومواخيرها.

عُرف عن جويس شغفه بالخلط بين الواقعي والخيالي، وبين اليومي والأسطوري.

وبمقارنة حاضر الرواية بماضي الملحمة، تنفضح طبيعة الأفعال الدنيئة في الأولى، مقارنة بنبل الأفعال في الثانية. ولم يقتصر الأمر على الخيانة، والتهتّك، والفجور، والبذاءة، والمجون، والهذيان، بل في غياب النزعة الأخلاقية. وقد صهر جويس كل ذلك، في أقلّ من يوم، تتدفّق على ألسنة شخصيات، أو تعرض على خلفية من أفعال رذيلة، وأعمال وضيعة، فكثّف زمنا استغرق سنوات طويلة في ساعات قليلة، فكأن الزمن ثابت لا يتقدّم فيما تتوسّع مشاهد المكان. وهو أمر قصده الكاتب لبيان رتابة العصر الحديث. فروايته أهجية، استبطنت عالما ما برح يترنّح بأخطاره، وقد فقدت شخصياته بوصلة الحياة السويّة فيه، فهي خانعة، وعاجزة، وذليلة، دفع جويس بها في متاهة لا نهاية لها، فانكشفت دناءة أفعالها، فكأنه وصم العالم الحديث بأنه مغلوب على أمره.

كشفت «يوليسيس» صخب الحياة العادية، وحركيتها، وإرباكها، وأمسكت بانطباعاتها العابرة، والتحمت بجوهر الحياة ذاتها عبر انغماسها أكثر في طبيعة تلك الحياة، واستكشفت الأعماق السحيقة للشخصيات، بما في ذلك الرغبات الجارفة. ولأنها غاصت في عوالم شخصياتها، فقد انتفت فيها ضرورة الحبكة. ففي صفحاتها الألف، لم تقدّم حدثا قابلا للوصف، إنما جرى التركيز فيها، على وعي الشخصيات في قاع المدينة، وبخاصة شخصية «دايدالوس» الشاب المثقف المسكون بالأفكار المثالية عن العالم، ولكنه الساخط، والضائع، والمملوء بالمرارة. وشخصية «بلوم» المُقتلع اليهودي عن عالمه، والمستاء من أكاذيب زوجته، وما يستشعره من خيانتها له. وتأخذهما الرحلة في شوارع دبلن، حيث الطرق المزدحمة بالناس، والحانات المعتمة. وينتهي الأمر بالشخصيتين ليلا في حيّ للبغاء، وهو ذروة فصول الرواية في ازدراء مفهوم البطولة القديم.

انغمست الرواية في الحياة الواقعية لشخصياتها، بما في ذلك، العناية بأدق التفاصيل، فاستجابت لوعود الرواية في قدرتها على خوض غمار فوضى الحياة الحديثة، فلا عجب أن وصفها «أورباخ» بأنها «عمل موسوعي، ومرآة لدبلن، وأيرلندا، ومرآة لأوربا»[1] . وسبقه إلى ذلك «إليوت» في الثناء عليها، حال صدورها، ثناء رهن مستقبل الرواية بها، بقوله إنها

---

(1) محاكاة الواقع كما يتصوّره أدب الغرب، ص585.

«وضعت جنس الرواية كلّه في احتمال الانقراض»[1] .

رأى جويس أنه برواية «يوليسيس» فتح الأفق أمام «الواقعية الجديدة»، وبها تحرّر الأدب من العوائق التي كان يعاني منها على مدى قرون طويلة. فقد ولدت طريقة للنظر إلى الموضوعات مغايرة للوصف الخارجي لها. قامت هذه الطريقة على استخلاص القوى العميقة، التي تقبع تحت السطح، وجرى تعويم التيارات الخفية التي تتحكّم في كل شيء، وتقود الإنسانية عكس التيار الظاهر المتكوّن من أشياء مسمومة تغلّف الروح»[2] . وعمّق هذه الفكرة بقوله «حاولت أن أعبّر عن التغيّرات المختلفة، والمتعدّدة، التي توجد في الحياة الاجتماعية، وعن كلّ ما يعظّمها ويفسدها»[3] .

غير أنّ القول بواقعية العالم في «يوليسيس»، وخوضها غمار الحياة، على غير ما عهدته الرواية من قبل، يحتاج إلى توضيح تولاّه «ساباتو» بقوله «الحاجة لإعطاء رؤية كاملة عن دبلن أجبرت جويس على تقديم مقاطع لا تحتفظ فيما بينهما، بترابط زمني ولا روائي، مقاطع للغز معقّد وغامض؛ لكن اللغز لن يظهر أبدا بصورة واضحة تماما، إذ الكثير من أجزائه ستكون ناقصة، وأخرى ستظلّ في الظلمات أو يمكن رؤيتها. وهذا ليس عبثا ظالما مخصصا لإذهال القرّاء، فهذا ما يحدث في الحياة ذاتها: نرى شخصا لدقيقة واحدة، وبعدها نرى شخصا آخر، نتأمّل جسرا، يحكون لنا عن شخص معروف أو غير معروف، نسمع بقايا حوار منزوع؛ والأحداث الجارية في وعينا، تختلط بذكريات أحداث أخرى ماضية، وأحلام وأفكار مشوهة، ومشاريع عن المستقبل. الرواية التي تمنح بيانا أو عرضا، لهذا الواقع المشوّش المختلط، هي رواية واقعية بأفضل معنى للكلمة»[4] . ولم تأت الرواية «بأسلوب واحد، بل بعدّة أساليب لغوية، فقد

---

(1) دِبرا بارسونز، روّاد نظرية الرواية الحديثة، ترجمة أحمد الشيمي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2016، ص73.

(2) آرثر باور، الغصن الذهبي: حوار ممتدّ مع جيمس جويس، ترجمة حسونة المصباحي، دار أزمنة، عمّان، 2015، ص52.

(3) م. ن، ص78.

(4) إرنستو ساباتو، الكاتب وأشباحه، ترجمة سلوى محمود، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2015، ص 108-109.

تمكّن صاحبها من ناصية اللغة، فخرج بأسلوب فريد من نوعه، وجمع حبّات كلماتها بمنتهى البراعة، والصبر، والتنوع»[1] .

وفي وقت بدا فيه التناظر العام قائما في توزيع الأحداث بين ملحمة الأوديسة ورواية يوليسس، فقد غاب في الوظائف السردية. ففيما بان النبل في الأولى بأفضل أشكاله، ارتسمت الدناءة في الثانية بصورة مهينة، وفيما عاد البطل ظافرا إلى عائلته في الملحمة، رجع يائسا إلى زوجته في الرواية، وفيما كان نبيلا إغريقيا في الأولى، جاء يهوديا مرائيا في الثانية، وفيما كانت مغامرته عند هوميروس، في أعالي البحار، يصارع الوحوش والساحرات، بعد أن ظفر بحرب «طروادة»، ها هو يتسكع مخمورا عند جويس بين العاهرات على غير هدى. ما يؤكد صواب رأي هيغل، ومن بعده لوكاش، في اعتبار الرواية ملحمة العصر الحديث، حيث الانحطاط بدل الرفعة، والدناءة بدل النُبل.

عمد جويس إلى وصل روايته بسليلتها الإغريقية، لبيان المفارقة في انهيار مفهوم السمو الملحمي، وظهور الوضاعة الروائية. وفي كلّ هذا أراد تدمير صورة البطل، الذي كان في العصور القديمة جزءا من الجماعة، ومخلصا للقيم التي يؤمن بها. لكنه اندحر في العصور الحديثة، فلم يجد لنفسه سلوى غير الحانات المظلمة، وبيوت الهوى؛ فالرواية، في خلاصتها، احتفاء بنوع جديد من الأبطال، الذين - بالأعمال العظيمة - يستبدلون خواطر متهتّكة، تجرفهم في زمان لا نهاية له، وفي مكان أشبه بالمتاهة المغلقة.

عاد بلوم إلى داره خفية، بعد أن تسلّق جدار المنزل مع ديدالوس، فيما كانت زوجته تفكّر بنفسها، وعشاقها، وماضيها. وأين منها سيدة الملحمة التي ما برحت تكافح اشتهاء الآخرين لها، فتفكّ ليلا ما تحوكه نهارا، لتذبّ الطامعين بها وبإيثاكا، بعد أن انعدمت أخبار زوجها في حرب طروادة، فتظهر دبلن بموازة إيثاكا، مدينة منتهكة، لا يظهر فيها البطل خانعا، حسب، بل الزوجة خائنة. ولعل جويس، وقد جعل من دبلن مكانا للأحداث، أراد التعبير عن حنينه لبلد فارقه طويلا، حيث كتبها

---

(1) جيمس جويس، عوليس، ترجمة طه محمود طه، الدار العربية للطباعة، القاهرة، 1994، ط2، ص6.

منفيا، فالتطواف في شوارع المدينة، عبّر عن ذلك الفقدان الكئيب، الذي غمره طوال مدة نفيه، لكنه ارتقى بالمدينة فضاء ملحميا لأحداث نزع النبل عنها قصدا، ودفع بالأبطال إلى مزيد من فقدان الوعي، في هروب من واقع مُزر خيّم على الجميع، فالبطل الذليل الذي يعود متخبطا إلى منزله، بعد نحو ست عشرة ساعة من التجوال العابث ليجد زوجة خائنة، هو نقيض البطل الملحمي، الذي أمضى سنوات طويلة في الترحال، عائدا إلى وطنه، ليجد امرأة طاهرة الذيل في انتظاره. وبمقابل السرد العذب، الذي صاغه هوميروس بوحدات متتابعة، كشفت مسار أوديسيوس في مواجهة الأخطار، ظهر سرد خشن أشبه بالهلوسة، لا انتظام فيه، تأتي به خواطر متدفّقة.

رصدت الرواية حياة بلوم في دبلن خلال يوم 16يونيو 1904، ومع أن التفاصيل كادت تلتهم حبكة الرواية، وكاد تيار الوعي أن يمحو حركة الشخصيات، فإن مسار بلوم، وصديقه، وانتظار زوجته، يوازي عودة أوديسيوس إلى مدينته، حيث زوجته وابنه، باختلاف لا يخفى، عن انهيار النبل الملحمي الهوميروسي إلى الحضيض في رواية جويس. وقد رأى «ديفيد لودج»، أن رواية «يوليسيس»، هي «ملحمة سيكولوجية، أحرى من كونها ملحمة بطولية، فنحن نتعرّف على الشخصيات الأساسية فيها، لا عن طريق ما نسمع عنهم، بل بالمشاركة في أفكارهم الأشدّ خصوصية، والتي تقدّم لنا بوصفها تيارات للوعي، تلقائية وموصولة لا تنقطع. والأمر بالنسبة للقارئ، يكون كما لو أنه وضع على أذنيه سمّاعات موصولة بذهن الشخصية، وهي ترصد تسجيلا لا نهاية له لانطباعاتها، وتأمّلاتها، وتساؤلاتها، وذكرياتها، وتهويماتها، إذ يثيرها إحساسات مادية أو عن طريق تداعي الأفكار»[1] .

انكبّ جويس على كتابة روايته سبع سنوات، وصدرت وهو في الأربعين من عمره، واقتضت الكتابة منه انصرافا للبحث في المعاجم، والموسوعات، وكتب التاريخ، والملاحم القديمة. وكان يتقن كثيرا من اللغات الحية كالإنجليزية، والفرنسية، والإيطالية، ويجيد الإغريقية واللاتينية. وجعل من روايته، محفلا للكلمات الجديدة، واللهجات، والمعارف. ولم يتردّد في استخدام ألفاظ خادشة للحياء، وفيها تعريض

(1) ديفيد لودج، الفن الروائي، ترجمة ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002، ص57.

بالكنيسة، والأديان، فكان أن حظرت الرواية في غير بلد، ومع استعصاء بعض رموزها من دون دليل إليها، وضخامة حجمها الذي زاد على ربع مليون كلمة، فقد وجدتها أمثولة سردية تكشف ذلك التروّي العظيم الذي يبديه كاتب منفيّ عن بلاده، وقد غالبه فقدان البصر، واعتلال الصحة، وانحراف المزاج، وهو يغوص في التاريخ، ويستلّ منه سلوكا فيه من الدناءة ما فيه من الخيال المنفرط في الحانات، والمباغي، والمستشفيات، والقلاع، بلغة يابسة تناسب عالما جافا لا تكاد تظهر فيه المشاعر الجياشة، ولا الصدق الأخلاقي، وقد نثر فيها إشارات أسطورية وتاريخية عن عالم انقضت أحداثه، ولكن ما زالت دلالاته قائمة؛ فجاءت الرواية معارضة ساخرة للعصر البطولي، بل وللسرد الملحمي، في وقت انحطّ فيه الإنسان إلى الدرك الأسفل بعد الحرب العالمية الأولى. ولم يخامر جويس شكّ يوما ما، أن تحظى روايته بإقبال كبير من طرف القرّاء، وعلى الرغم من شهرتها في الأوساط النقدية فلم يطلع عليها إلا عدد قليل لا يتوافق مع شيوعها في تاريخ الأدب.

تتعذّر قراءة «يوليسيس» في ضوء معايير قراءة الرواية التقليدية، فالصنعة السردية فاقت سلالتها، وفتحت أفقا جديدا للسرد، أفادت منه رواية تيار الوعي عند فوكنر، وفرجينيا وولف، وآخرين. إذ جاءت بتركيب تتداخل أحداثه، مع خواطر ينفثها وعي حرّ، لا يراعي الترتيب الزمني. وبظهور رواية تيار الوعي، لم يعد من الشائع ترتيب الأحداث بشكل متتابع، بل وفقا لخواطر الشخصيات فهي: تتطلب تغييرا في العادات التي عهدها القارئ، الذي وطّن نفسه على قراءتها، من تخصيص وقت ينقطع فيه إليها، انقطاعا كاملا، كما لابد له من الاطلاع على أوديسة هوميروس، وعلى التوراة والإنجيل، وأعمال جويس نفسه التي صدرت قبلها[1] .

كتب جويس رواية يوليسيس بين تريست، وزيورخ، وباريس، خلال الأعوام 1914-1921، وقد فرغ من فصلها الأول في منتصف يونيو 1915، وكان معوزا يعيش مع أسرته الصغيرة في تريست بشمال شرق إيطاليا، وقد خيّمت أجواء الحرب العالمية الأولى على المدينة، وفيها كان يسمع دوّي المدافع، وشُحنت النفوس بالأحقاد بين

---

(1) جيمس جويس، يوليسيس، ترجمة صلاح نيازي، دار المدى، دمشق، 2008، ص9 .

الجماعات القومية النمساوية والإيطالية في المدينة. نضبت الموارد المالية الضئيلة للمعلّم المتقشّف بعد أن أغلقت المدرسة أبوابها، وهدّد بالطرد من المدينة باعتباره أجنبيا، فشغل بموضوع الرواية التي انبثقت من أحشاء قصة قصيرة ظهرت في كتابه «أهل دبلن»، لكنه ضخّم شخصياتها، ودفع بها إلى مغامرة قصيرة، حاكى فيها المغامرة المسترسلة في ملحمة هوميروس. وكشف التنقيب في ألغاز الرواية، أن جويس انتقى أحداثا معاصرة تقوم بها شخصيات روايته، تناظر الأفعال القديمة، التي قامت بها شخصيات الأوديسة، وبالغ في ذلك حتى في اختيار الأمكنة والرموز. لكنه راعى، في الوقت ذاته، أمر المباعدة التي تقتضيها كتابة رواية حديثة، اعتمدت البوح غير الواعي، بدل الأفعال الواضحة التي قام بها أبطال الملحمة.

بدأ جويس بتجميع أفكار روايته في عام 1914. قام أولا برسم خارطة الأحداث مستوحيا الخطوط العامة لملحمة هوميروس، فالدفن في المقبرة يقابل الهبوط إلى الجحيم في الأوديسة، والشقة نظير لقصر أوديسيوس، وبلوم مثيل البطل الإغريقي، وديدالوس قناع تليمخاوس، وأخيرا جعل من موللي مرآة لبنلوبي. وكانت فكرة إعادة بعث ملحمة قديمة برواية جديدة شبه مستحيلة في مطلع القرن العشرين، ومع ذلك فكتابتها في ظلّ وقائع الحرب العالمية الأولى كانت استعادة ساخرة لبطولة مفقودة، وفيها ارتسمت المفارقة بين عصرين، فانقلب عالي الأحداث سافلها، وبالأمجاد القديمة استبدل جويس قيم الانحطاط في العصر الحديث[1] . لم يقصد جويس نقض التركة الملحمية بمحاكاتها، بل ازدراء الحاضر، بالدفع باللغة والشخصيات، إلى منطقة غامضة في التفكير والتعبير. وبدل التوسّع الزمني، الذي أراده الأول لرحلة أوديسيوس العائد إلى وطنه بعد حرب طويلة، وترحال مديد، ضغط الثاني زمن السرد إلى أقل من يوم واحد، وبدل الوعي البطولي الذي قاد أوديسيوس إلى وطنه، ظهر غياب الوعي، وفقدان الإرداة، وعزوف بلوم عن العودة إلى بيت لا طهارة فيه، إلا طلبا للراحة بعد يوم طويل من التشرد والضياع.

---

(1) كيفين بيرمينغهام، جويس ونزوته الرائعة يوليسيس، انظر: كيف كانوا يكتبون؟، ترجمة عادل العامل، دار الكتب العلمية، بغداد، 2018، ص127-132.

نشرت فصول «يوليسيس» مسلسلة، في إحدى المجلات قبل ظهورها كاملة في عام 1922، فتعرّضت لحملة شنيعة من الرفض، كما حصل لمدام بوفاري من قبل، وحظر توزيعها في غير بلد مدة تقرب من ربع قرن، ولم يسمح بنشرها في بريطانيا إلا عشيّة الحرب العالمية الثانية، لما فيها من الإفاضة الفاحشة، والتهجّم على الكنيسة، باعتماد تقنية تيار الوعي الهادفة إلى فضح دواخل الإنسان بدل التركيز على شكله الخارجي، كما اعتاد السرد القديم على ذلك.

8. كافكا: حيرة، وارتباك، وقلق.

في الوقت الذي انتهى فيه جويس من رواية «يوليسيس»، وبدأ كفاحه من أجل نشرها كاملة، كان «كافكا» يمرّ بحالة احتضار طويل ومؤلم. وحينما توفي في عام 1924، ترك قرابة أربعين نصّا سرديا، ونحو ثلاثة آلاف صفحة من اليوميات، والمقتطفات الأدبية، والفصول المتفرقة[1] . وهي تركة غنيّة، لكنّها مضطربة؛ فلا يكاد يكتمل فيها نصّ، إلا ويتبيّن نقصانه، فكأن مُراد كافكا هو التأليف، لا النشر، ومطلبه التعبير المعمّى عن نفسه، لا التوضيح الكاشف عن حاله. وتتداخل فصول رواياته، ويتوارى سياقها، وكأنه كتب مدوّنة كبيرة، اختلطت فيها القصص بالروايات باليوميات. والأدهى من ذلك، هو اضطراب رواياته؛ لأنه لم يكتبها بانتظام، ولم يخضعها لاتساق، في بنيانها السردي، إلا بأقلّ ما يبذله الكاتب، في العناية بما يكتب.

لم تنقص كافكا المهارة فيما كتب، بل الترتيب الذي كان ثمرة الإحباط، والاعتلال، فلم يراع فصل نصوصه عن بعضها، ولا بذل جهدا في التفريق فيما بينها. وإلى ذلك، ما واظب على إكمالها كلّها، فمضى في التأليف، من دون التحرير، إلا ما ندر، فكأنه يبعثر ما يكتب، ويشتت ما يؤلّف، وينثر بدل أن ينظم. فهو كاتب يروق له النقص، بدل الاكتمال، ويصلح أن يكون مثالا للكاتب المشغول بالتأليف،

---

(1) لويس غروس، ما لا يُدْرَك: النساء في حياة وأعمال كافكا وبيسوا وبافيزي، ترجمة زينب بنياية، كلمة، أبو ظبي، 2016، ص26.

الذي يمحو ذاته بتكديس يكاد يخفي الحبكات الخاصة برواياته. وقد كشفت يومياته، ومراسلاته، وتنقيبات جماعة كبيرة من المتخصصين في أدبه، عن الكيفية التي كتب بها أعماله السردية، ومنها رواية «المحاكمة».

يكشف الوقوف على «المحاكمة» الظروف المتقلّبة لكتابتها، وكيفية انتزاعها من سجلّ آثار الكاتب؛ فبعد نحو سبع سنين من انتهاء الصياغات الأولية غير المكتملة لفصولها في دفاتر متفرّقة، أودع كافكا مخطوط الرواية، مع مجموع أعماله الأخرى، لدى صديقه «ماكس برود»، وطلب إليه إتلافها بعد وفاته؛ فقد حسب أنه لم يكتب عملا جديرا بالنشر. وفي ضوء اضطراب النسخة الخطية للرواية، جرت محاولات كثيرة لترتيب فصولها، وإجراء أحداثها على منوال واحد، حتى زاد عدد النسخ المطبوعة منها على عشرين نسخة، وكلّ منها يقترح مسارا مختلفا عن الآخر في ترابط الأحداث، وبيان عدد الفصول.

باشر كافكا في كتابة مشاهد سردية متفرقة من الفصلين الأول والأخير من «المحاكمة»، في الأسبوع الأول من آب/ أغسطس من عام 1914، حسبما ورد ذلك في يومياته. لكن الإشارة لا تؤكّد خطة واضحة في الكتابة، ولا بيان الهدف العام منها، بل تقتصر على وصف تعثّر الكتابة. فبعد أن دوّن في الأيام الأولى أربع صفحات، ذكر في الخامس عشر من ذلك الشهر ما يأتي: «إنني أكتب منذ بضعة أيام، وأتمنّى أن يستمر ذلك. لست اليوم - كما كنت قبل سنتين- أشعر بالحماسة التامة، والاستغراق الكامل في العمل؛ بل إنّ لدي شعورا، بأن حياتي المملة والفارغة - وهي حياة عازب مجنون- لها ما يسوّغها. إنني أستطيع أن أدير حوارا مع ذاتي، من دون أن أبقى جامدا في هذا الفراغ الكلّي. إن هذا المسار وحده هو الذي يمنحني الشفاء»[1] .

ابتداءً من هذا التاريخ، توزع اهتمام كافكا بين كتابة شذرات من الرواية، يشير إليها بغموض عارض، وإنجاز بعض القصص القصيرة. وفي وقت شحّت فيه يومياته من المعلومات الوافية عن المراحل الكتابية للرواية، أفاضت في وصف تعثّراته الصحية مما ترك أثرا في كتابة تلك المشاهد المتفرقة، فكان يكتب صفحة، أو صفحتين، ثم

---

(1) ماكس برود، يوميات فرانتس كافكا، ترجمة خليل الشيخ، أبو ظبي، المجمّع الثقافي، 2009، ص349.

يتوقّف مدة طويلة قبل أن يتغلّب على الصعاب، فيستأنف عمله ليوم أو يومين، يتبعه توقف أطول، فيتمنّى الحفاظ على وتيرة العمل، لكنه يرتاب في قدرته على ذلك. وتردّد في يومياته ذكره لكتابة صفحة أو صفحتين منها، لكنه أغفل الحديث عن المسار العام لأحداث الرواية، فكأنها بلا سياق ناظم لها. بعد نحو شهرين، حصل على إجازة من العمل لأسبوعين، لكي يدفع بالكتابة خطوة إلى الأمام، لكنه أخفق في كتابة شيء ذي بال، فشعر بتدهور صحته، وأضحى أداؤه في الكتابة يتراجع، ويتقهقر، حتى كاد يتوقّف، وأصابه ذلك، بالقلق فوق الاضطراب النفسي الذي يعانيه، فحينما كان ينتزع ساعة واحدة للكتابة في اليوم، لا يتمكن إلا من كتابة بضعة أسطر، وما لبث أن توقف في الأسبوع الأخير من أكتوبر/ تشرين الأول.

خُصّصتْ معظم يوميات كافكا في النصف الثاني من عام 1914 لوصف حالته الصحية المتدهورة، وأرقه، وصداعه، فصرّح بأنه يكتب بطريقة سيئة، ولم يظهر أي نوع من الرضا، عمّا كتبه طوال تلك المدة، بل أعرب عن عدم قدرته على مواصلة الكتابة «لا أستطيع مواصلة الكتابة فأنا في هذه اللحظة، على الحدود النهائية التي سأمكث فيها على الأغلب، سنوات طويلة، لعلّي أستطيع أن أبدأ من خلالها مجدّدا حكاية دائمة لا تنتهي. يلاحقني هذا المصير، فقد غدوت باردا، وعديم الإحساس للمرة الثانية. ولم يبق لي إلا العشق الشيخوخي للهدوء المطلق»[1] .

وقبل أسبوعين من انتهاء ذلك العام، كتب «زحف يائس للعمل، ربما في أهم وضع له»، وتمنّى أن يتوفّر له الوقت للدفع به إلى الأمام، حتى لو توفّرت له ليلة واحدة طيبة. وفي ليلة رأس السنة، عبّر عن انزعاجه، بأن العمل على الرواية منذ اليوم الأول، لم يمض كما ينبغي. وأرجع ذلك إلى الصداع، والأرق، وضعف القلب، ومجمل ظروف حياته في العمل، إلى درجة شكّ في قدرته على الاستمرار في كتابتها. وأقرّ بأنه كلّما حاول مسك الخط العام لها، فلتَ من بين يديه. ولكنه أشار إلى تقدم العمل: «منذ آب وأنا أعمل، وعملي ليس قليلا ولا رديئا، ولكنه لا يبلغ في البداية والنهاية إلى الحدود القصوى لقدرتي، كما ينبغي أن تكون، ولا سيما أن

---

(1) م. ن، ص366.

قدرتي في ضوء الاحتمالات كلها- أرق ، صداع، ضعف القلب- لا تدوم مدة طويلة»[1] .

وفي مطلع الأسبوع الثالث من عام 1915، اعترف كافكا بالآتي: «أقرّ بأنني لم أستغلّ الوقت منذ آب استغلالا كافيا، فالمحاولات المتواصلة لتيسير الاستمرار في العمل حتى ساعة متأخّرة من الليل، من خلال نوم كثير بعد الظهر، كانت عديمة الجدوى، إذ استطعت أن أرى بعد الأربعة عشر يوما الأولى، أنّ أعصابي لا تسمح لي أن أذهب إلى الفراش بعد الواحدة، إذ أنني، والحالة هذه، لا أنام بعد ذلك إطلاقا، ويصبح اليوم التالي لا يطاق، وأنا أدمّر نفسي. كنت أرقد إذا، بعد الظهر، فترة أطول من اللازم. غير أني، قلّما عملت في الليل بعد الساعة الواحدة، لكنني كنت دائما، لا أبدأ قبل نحو الساعة الحادية عشرة. كان هذا خطأ. ينبغي عليّ أن أبدأ في الساعة الثامنة أو التاسعة. لا ريب، أن الليل هو خير الأوقات، لكنه بعيد المنال عنّي»[2]، وخالجه اضطراب بين رغبة في الكتابة، وعزوف عنها. وشمله اليأس، وسيطر عليه، فشعر بضرورة التوقّف عن الكتابة، وسقط في «عذاب لانهائي». لم ينكر كافكا أنّ الكتابة نوع من العلاج، واعتبارها كذلك عند غير كاتب، يرتقي بها إلى رتبة الترياق، الذي به يكافح بعض الكتاب ضربا من الأوبئة، التي تحيط بهم، ومنها الأزمات النفسية التي تخيم على كثيرين منهم.

قال «برادبيري» إن «الكتابة علاج»؛ ففي عالم مملوء بالأمراض النفسية، والجسدية، والعقلية، يقفز الكاتب على لوح النجاة، ليتجنّب الهلاك بالكتابة. وبذلك، تكون ملاذا للمقاومة الممزوجة بالشغف الجواني «إذا كنت تكتب بلا لذة، بلا متعة، بلا حبّ، بلا لهو، فأنت نصف كاتب»[3] . وقد تعسّر على «مارتين» بطل رواية «لعبة الملاك» لزافون، وهو كاتب روائي، المضي في كتابة ما يريد، مع ما وفّر من ظروف

(1) م. ن، ص 373.

(2)) فرانز كافكا، الآثار الكاملة مع تفسيراتها: ترجمة إبراهيم وطفي، دمشق، دار الحصاد، 2004، ج2، ص 291-292.

(3) الزن في فن الكتابة، ص 16، 22.

مناسبة لذلك، ولما تخيّل أنه سوف يدوّن حكاية روتها له حبيبته «كريستينا» فُتح عليه باب الكتابة على مصراعيه، فمضى يكتب إلى «ترنّحت الشمس في الغرب، ونفذت حافظة القهوة، وطلع البدر اللازوردي على بحيرة الجليد»، فشعر الكاتب بألم يصارع عينيه، ويكوي يديه، فترك القلم يسقط من بين أصابعه، ودفع عنه الأوراق، وغفا قرير العين، وهو يحلم، ويؤمن بأن «للكلمات قدرة على العلاج»[1]، فكان يغالب القلق بالانكباب على الكتابة.

لم ترسم يوميات كافكا أي مخطّط سردي واضح لرواية المحاكمة، وبدل ذلك وصفت حالته المزرية مرفقة بشذرات عما كان يكتبه خلال الأشهر الستة الأولى من العمل. غير أن صديقه «برود»، ملأ الفراغات الضرورية لذلك، بعد نحو سبع سنوات من توقّف كافكا عن متابعة كتابة الرواية، فنشر في نهاية عام 1921، مقالة بعنوان «الشاعر فرانز كافكا»، قال فيها «أعظم عمل فني لكافكا رواية المحاكمة، وهي موجودة، وقد اكتملت حسب رأيي. أما حسب رأي مبدعها، فإنها غير مكتملة، وغير قابلة للاكتمال، وغير قابلة للنشر». إثر وفاة كافكا، عثر «برود» على قصاصتين صغيرتين، بين التركة التي أودعها كافكا عنده، يطلب إليه فيهما إتلاف مخطوطاته كلها، ومن بينها رواية المحاكمة. لكنه لم يأخذ بذلك، بل انكبّ يحرّر تلك الأعمال، فتولّى ترتيبها، وشرع في نشر الإرث الأدبي لصديقه الراحل بحرص لا يخفى، فأصدر رواية «المحاكمة»، بعد أن تولّى ترتيب فصولها، وتحرير ما رآه بحاجة للتحرير. صدرت الطبعة في برلين بثلاثة آلاف نسخة من دون أن تلقى أي اهتمام، ولم تنفد نسخها حتى بعد مرور عشر سنوات على صدورها. وجرى تكرار المحاولة، فصدرت طبعة ثانية منها في عام 1935 «من دون صدى يذكر».

ما أن تبوّأت «المحاكمة» مقامها الرفيع في السرد العالمي، حتى جرى التنقيب في حيثياتها. وبدأ العمل على إعادة النظر في ترتيبها، وتحليلها، وتأويلها، ولا أعرف رواية في تاريخ السرد، تعرّضت لإعادة الترتيب كما تعرّضت له هذه الرواية. ففي أقلّ من قرن، ظهر لها أكثر من عشرين صيغة مختلفة. حدث كلّ ذلك، لأن مؤلّفها خطّ

---

(1) لعبة الملاك، ص555.

مسوّداتها على دفاتر متفرقة، اختلف في عددها بين عشرة وستة عشر دفترا حسب الفصول، من غير أن يضع عنوانا لا للرواية ولا لبعض من فصولها. فكان يكتب كل فصل في دفتر خاص من غير ترقيم للفصول، ولا ترقيم للصفحات، ومما زاد الأمر غموضا أنه استخدم تلك الدفاتر لكتابة فصول من روايات أخرى، وقصص قصيرة، وشذرات من رسائل، ونُبذ من يوميات، فأصبح كل دفتر كشكولا يصعب التأكّد من محتوياته على وجه الدقّة، ولا من صلته بالدفاتر الأخرى. فقد غاب السياق الناظم لتطور الأحداث، وما دامت الرواية غير مكتملة من طرف كاتبها، فهذا يعني أن فصولها غير مكتملة وقد لا يجوز إطلاق تسمية «رواية» عليها، كما ذهب إلى ذلك، بعض المتخصصين. وكان آخر ما قام به كافكا قيامه بنزع تلك الفصول المضطربة للرواية من الدفاتر المتناثرة، وضمّها إلى بعضها، ورزمها، من غير تسلسل، وتسليمها إلى «برود»، مع مخطوطاته الأخرى.

حينما بدأ «برود» في تحرير النص، وتهيئته للنشر، اجتهد في ترتيب فصول الرواية، وتنسيق مادتها، ففُتح، بذلك، باب الاجتهاد أمام عدد وافر من الباحثين، والناشرين، لاقتراح صيغ أخرى، والأخذ بها؛ لأن المؤلّف ترك نصّ روايته ناقصا وغير مرتّب، وكلما مضى الوقت تضاعفت الصيغ المنشورة للرواية، وفي كلّ منها ظهر تقديم، وتأخير، وحذف، وإضافة؛ لاضطراب في الأصل المكتوب. والراجح أن كافكا عدّ ذلك محاولة ذاتية للكتابة، ويبدو أنه عزف عنه في مرحلة من مراحل الكتابة، وتركه على حاله شاهدا على طريقته في الكتابة.

في الطبعة النقدية لأعمال كافكا - وفيها وصف مستفيض لكيفية كتابة أعماله الروائية، والقصصية، بما في ذلك حيثيات الكتابة، ودوافعها، وتعثراتها - ورد الآتي حول كتابة «المحاكمة»: حاول كافكا في أثناء كتابته رواية المحاكمة أن يغيّر طريقة كتابته بتعاقب، وكتب بطريقة غير مألوفة بالنسبة إليه. لم يقم بتطوير أحداث الرواية في خطّ مستقيم، وإنما وضع أولا حجرا للزاوية، فقد كتب الفصل الأول «اعتقال»، ثم كتب بعده مباشرة، الفصل الأخير «نهاية»، وراح يكمل ما بينهما. كان يكتب في فصول عدة بالتناوب من دون خطّة ثابتة. وبكتابة الفصلين الأول والأخير في وقت متقارب، وضع إطارا عاما لأحداث الرواية، وبصنيعه هذا أراد أن يتجنّب مشكلة

الفيضان، أو استمرار الأحداث من دون نهاية، ثم العمل بعد بذلك على وضع بقية أجزاء النص بين البداية والنهاية، أي بين الاعتقال والإعدام. فيكون كتب فصولا متفرقة في وقت واحد، ما أدّى إلى انحسار النمو في المواقف والأحداث. كما أن مشاغله اليومية، أثّرت في عمله، واضطر أكثر من مرة إلى البدء من جديد، ومواصلة الكتابة بعد انقطاع. وحينما يلمس عدم جدوى بعض المقاطع الرابطة بين الأحداث، يتولّى حذفها من غير أن يكتب بديلا لها.

تمثّل مخطوطة الرواية الكتابة الأولى للنص بصورته المضطربة، وكان من شأنه أن يجري عليها التنقيحات الضرورية لكنه لم يفعل، فقد كتب ثلثي النص في خمسين ليلة خلال شهري آب/ أغسطس، وأيلول/ سبتمبر من عام 1914، ثم كتب ثلثها الآخر في الأشهر المتبقية من السنة، وانتهى منها في يوم 1915/1/20. ومع أن الباحثين يرجّحون أنه أنشأ الفصل الأول، ثم تبعه بالفصل الأخير، فمن الصعب الجزم بالكيفية التي كتبت بها الفصول الأخرى، وما هو ترتيب كتابتها. من الصحيح أن كافكا عنون بعض الفصول، ورقّمها، لكنّه لم يقم بترقيم صفحات الرواية بحيث يظهر التسلسل الكامل لصفحاتها، وأغفل وضع ترتيب لتعاقب الفصول، فلا يعرف نظامها لا من ناحية التسلسل ولا من ناحية تطوّر الأحداث. كتبت الرواية في دفاتر مدرسية، واختلطت فصولها بنصوص أخرى كتبت في الدفاتر نفسها في أوقات مختلفة، وحدث الالتباس حينما جرى فكّ الدفاتر إلى أجزاء مفردة، وجمعت الأوراق التي كتبت عليها نصوص المحاكمة، في «حزمة ورق كبيرة»، فأخذها برود إليه في عام 1920»[1].

في سياق وصف ختامي لكتابة رواية «المحاكمة»، يستحسن الاستعانة بما تحقق منه «غرهارد نويمان» حولها: وصلت رواية المحاكمة غير مكتملة، ولا يمكن البتّ في ترتيب فصولها. وهي بهذا الشكل، لا تقدم «سردا لحياة»، وإنما سردا لكتابة، وهي لا ترمي إلى عرض حدث روائي مستقيم، وإنما تخضع إلى نظرة مزدوجة: الإذعان لمعايير العالم من طرف، ولعبة التحرير بالفنّ من طرف آخر، ثم أنها لا تمتثل لشروط الرواية

(1) الآثار الكاملة مع تفسيراتها، ج2، ص300 -301.

التقليدية، التي تعرض حكاية عن حياة فرد ما، بل تضع سلسلة من بدايات، لتجارب كتابية، تتطور في نوع من الجدل بين البداية، والنهاية: أي أنها لا ترمي إلى سرد حكاية، بل تبيان استحالة فهم الإشارات. ومن الخطأ صهر نصوصها، وتقديمها باعتبارها رواية مكتملة، تخضع للقوانين الأدبية التقليدية، فالأفضل لها أن تقرأ بوصفها جملة تنسيقات لتجارب كتابية، وسلسلة من لحظات ولادة، تحمل في طياتها منذ البداية بذرة الانهيار والهلاك[1] .

نازعت رواية «المحاكمة» الحياة حال نشرها، فلم تلفت نظر سوى حفنة من القرّاء ما نجحوا في جعلها رواية جاذبة للاهتمام، وما أن أدرجت روايات كافكا ضمن فئة الكتّاب المحظورين في العهد النازي حتى أصبحت مثار اهتمام كبير، فترجمت إلى الفرنسية، والإيطالية، والإنجليزية، والإسبانية، والنرويجية، والبولونية، واليابانية. وبعيد الحرب العالمية الثانية، طار صيت كافكا، وصدرت من الرواية طبعات لا تحصى في شتى لغات العالم، فأصبحت أيقونة سردية، تحيل إلى طريقة خاصة بالكتابة السردية، اقترنت بكافكا، وأمست نعتا لكل طريقة غامضة لا نعثر فيها على تفسير للأحداث، بل تنساق الشخصيات بدوافع مبهمة، إلى مصائر مقررة لها، دون أن تعلم سببا لذلك. تلك هي الطريقة الكافكوية، وهي ذاتها التي أخذ بها معاصره التشيكي «ياروسلاف هاشيك»، في روايته «الجندي الطيب شفيك في الحرب العالمية»، بلا دليل على أنه أفاد من طريقة كافكا. فقد بدأ في نشرها قبل صدور «المحاكمة» بسنتين، وتوفي قبل كافكا بسنة.

ومن غرائب الصدف أن يموت هاشيك وكافكا معتلّين، في وقت متقارب، من غير أن يُكملا روايتيهما. والأعجب من ذلك، أن يهتم « ماكس برود» بهما معا، فبشّر بما تركا من إرث سردي. وإذ شاعت صلته بكافكا، فقد تنبّأ بأن يأتي وقت، يوضع فيه هاشيك، إلى جوار رابليه وثربانتس[2] . وعلى الرغم من ذلك، يخفي هذا التماثل بين

---

(1) م. ن. ج2، ص 411.

(2) ياروسلاف هاشيك، الجندي الطيّب شفيك وما جرى له في الحرب العالمية، ترجمة توفيق الأسدي، بيروت، دار الخيال، 2008، الكتاب الأول، ص 19.

الكافكوية والشفيكية، اختلافا جوهريا بين الروايتين، من ناحيتي الكآبة والمرح. ففيما جاءت «المحاكمة»، كابوسا ثقيلا خيّم على شخصياتها من دون بيان أسباب التقاضي، ولا الظروف الداعمة لذلك، جاءت «الجندي الطيب شفيك»، مثالا للسخرية في عالم تساق الشخصيات فيه إلى الحرب بذريعة الدفاع عن إمبراطورية آفلة، فتُشغل بالتهام لحوم الخنازير، والخمور الرخيصة، وبالحساب والعقاب، الذي يمارسه ضباط أوغاد ضد المجنّدين الأبرياء في وحدة عسكرية تترحّل في قطارات لا تصل إلى أهدافها، فلا تبلغ جبهة الحرب مع الروس، ولا تطلق رصاصة على العدو. وفِي الروايتين، يستلب المرء من إرادته، ويدفع إلى حال يكون فيها منزوعا عن أية قيمة، وموقف، ورأي.

ويحسن، فضلا عن ذلك، الوقوف، بإيجاز، على كيفية كتابة رواية «القلعة» التي شرع كافكا في كتابتها مع مطلع عام 1922، بعد أن أصيب بالسلّ، ما جعله يتوقّف عن الكتابة، وينكفئ على نفسه في علاج لا شفاء له. لكنه أدرك بأنه لا يستطيع مقاومة أزمته النفسية، والجسدية من دون الكتابة. فقد تردّت حالته، ولازمه الأرق، والاكتئاب، ونوبات الانهيار العصبي، فما له إلا أن يلوذ بالكتابة، ويبتعد عن أجواء براغ، فاختار قرية في الجبال، اعتاد الاستشفاء فيها من قبل، وشدّ الرحال إليها في قلب شتاء بارد، حيث اكترى غرفة في فندق «التاج»، وأقبل على الكتابة منذ يومه الأول، كأنه يسابق موته، فقد أدرك أن العمل الأدبي يمكن أن يقيه من الانهيار النفسي. وكما صرّح في يومياته، فقد كانت «الكتابة العزاء الأكثر غرابة، الأكثر لغزية، والأكثر خطورة، وربما الأكثر إنقاذا»[1] .

لم يتضح أن كافكا قد وضع مخطّطا لروايته، فهو يقبل على الكتابة كعادته، تحت إحساس من ضغط نفسي مريع، ولعلّه لم يفكّر إلا بخواطر عامة عن أحداث لا ناظم لها. لكن سرعان ما أفرزت كتابته شروطها بالسرد الهادئ، والانسياب الرقيق، والحوارات المسهبة، فارتسم الخط العام للأحداث بأفضل مما كان الأمر عليه في «المحاكمة». وبعد شهر عاد إلى براغ، وانكبّ على الكتابة، يصارع نفسه إلى منتصف

(1) الآثار الكاملة مع تفسيراتها، ج4 ،ص254.

السنة، فأنهى منها ثلاثة وعشرين فصلا، ثم توقّف عن كتابتها نهائيا؛ لأن خيوط الأحداث بدأت تفلت من بين يديه، «كلّما تقدّمت الرواية، أصبحت الحوارات فيها أكثر إسهابا، وذهبت بعض شخوصها طيّ النسيان، وظهرت في بنيتها عيوب لا يمكن التغلّب عليها، فكان أن قرّر في أول الخريف، التوقّف عن كتابتها بصورة نهائية، من غير اكتمال». وإذ «لم يقرأها ثانية، ولم يراجعها، ولم يعدّها للنشر، فقد ظلت غير مكتملة»[1] . بعد مدة سلّم كافكا مخطوطة «القلعة» لصديقته «ميلينا بولاك» للاطلاع عليها، وبعد وفاة كافكا سلّمت ميلينا المخطوطة لبرود، الذي تولّى نشرها في عام 1926 كما فعل في «المحاكمة». وفي التقييم العام لهذه الرواية، يمكن القول إنّها تملك زمام القارئ، «وتنحدر به في طريق إلى قاع الجحيم، ولكنها لا تسمح له بالخروج ثانية، وفيما يختص بمضمونها، فإنها توحي بانجذاب كئيب، لا يتوقّف في اتجاه انقلاب جميع القيم التي ترمز لها القلعة»[2] .

وضعت طريقةُ كافكا الكتابةَ السردية في رهان غير مسبوق، فلم يكتب عن براءة أولية في السرد الذي ترميه المخيّلة على الكاتب، كما فعل قدامى الكتّاب، ولم يلذ كافكا بالبحث، ووضع الخطط الناظمة لمسار الاحداث، ومصائر الشخصيات، بل جعل من الكتابة نفثة أسى عن ذلك الكائن الحائر، الذي انشغل بالعالم، ولكنه عجز عن تفسيره. وقد تركت حالته النفسية، والبدنية، ظلالها الكثيفة على رواياته، ففي عمق السرد، ربض مستسلما لقدر غامض، وأوجاع لا نهاية لها. وقد برع في التهكّم من واقعه، تهكما عميقا، قام على المفارقة بين صورته الحقيقية، وتمثيلاته السردية، إذ «خلق أقصى صورة شاعرية، لعالم لا شاعري إلى أقصى حدّ»، وشرح «كونديرا» ذلك بقوله: العالم غير الشاعري، هو العالم الذي لم يعد فيه مكان لا للفرد، ولا لحريته الفردية. وفيه أصبح المرء أداة لقوى غير إنسانية باطشة كالبيروقراطية، والتقنية، والتاريخ. أما التصوير الشاعري له، فهو تحويله، وتجديد بنيته، بخلع الفانتازيا عليه[3] .

---

(1) م. ن.ج4، ص255.

(2) رونالد جراي، فرانز كافكا، ترجمة نسيم مجلي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000، ص213.

(3) ميلان كونديرا، الوصايا المغدورة، ترجمة معن عاقل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2015، ص 226-227.

دمغ تأثير كافكا عددا وافرا من كبار الكتاب بدمغته. ظهر ذلك بوضوح عند بورخيس، وكامو، وكونديرا، وإيشيجورو، وماركيز، وساراماغو. قال «يوسا»، حينما نطلق النعت كافكاوي: يتبادر إلى الذهن، بصورة آلية، الشعور بأننا مهدّدون، وبأننا لا نستطيع الدفاع عن أنفسنا، ضد كل أجهزة السلطة القمعية، التي تسبّب الخراب للعالم الحديث: كل الأنظمة السلطوية، والأحزاب العمودية، والكنائس المتعصبة، والبيروقراطية الخانقة»[1] . وقال كونديرا، «روايات كافكا مزيج من الحلم والواقع، فلا هي هذا ولا هي ذاك»[2] . وعزّز هذا القول «أوستر» بقوله، «ليس ثمة جمل أكثر وضوحا من جمل كافكا، لكنه، في الوقت نفسه، أكثر الكتّاب إخلالا بنظام الأشياء، وبعثا على البلبلة»[3] . وقد نسب للناقد «جيرمي آلدر» قوله، «كافكا أقلّ إبهارا من بروست، وأقل ابتكارا للأفكار من جويس، ولكن رؤيته أشدّ قسوة، بكل معنى الكلمة، وأشدّ ألما، وأكثر كونية من غيرها»[4] .

كتب كافكا رواياته بأسلوب رفيع، وجاءت لغته «في نقاء البلور، وعلى السطح، لا ترى أية محاولة لفعل شيء آخر، سوى أن تكون لغة صحيحة واضحة مطابقة للموضوع. ومع ذلك، فهنالك الأحلام، والرؤى ذات الأعماق اللانهائية، تتدفّق تحت هذا السطح الهادئ لمجرى اللغة النقية، التي ما أن يحملق فيها المرء، حتى يأخذه سحر الجمال والتفرّد. ومع ذلك، فليس في مقدور أحد أن يقول: أين تكمن خصوصية هذه الجمل بأشكالها البسيطة؟ فإذا قرأ إنسان بضع جمل لكافكا، فإنه يذوق بلسانه، ويشمّ بأنفه، عذوبة لم يعرفها من قبل. فالإيقاعات، والفواصل، تبدو وكأنها تسري، وفق قوانين خفية. إن الوقفات القصيرة بين الجمل، لها معيارها الخاص، إنها معزوفة لحنية تعبر عن تناغم الأصوات»[5] .

---

(1) لماذا نقرأ الأدب. ص102.

(2) بيت حافل بالمجانين، ص211.

(3) صحبة لصوص النار، ص89.

(4) أخرج في موعد مع فتاة تحبّ الكتابة، ص145 .

(5) فرانز كافكا، ص9-10.

لم يغب كافكا عن مشهد السرد العالمي، ففي كل عقد يتجدّد ذكره بين رفض وقبول، وإذ تجدّ بعض المعاول في هدم بنيانه الفكري والفني بدواع لها صلة بتحيّزاته اليهودية، يتناثر صاغة ماهرون في أرجاء العالم يصقلون تركته السردية، ويجلون غوامضها، ويكشفون عن رهافة أسلوب اتخذه سبيلا لإنشاء عالم خشن لا رحمة فيه.

الفصل الثالث
الأرشيف السردي

1. الإفصاح عن العالم السردي.

لا تستقيم وظيفة السرد من دون تحويل الأفكار إلى أشكال حكائية، ثم يتولّى القارئ تحويل الألفاظ إلى حكايات متخيّلة، فالحكاية هي لبّ الكتابة السردية، ولكن ليست الرواية بحكاية، فحسب، بل هي عالم متنوّع من الأفكار، والآراء، والشخصيات، والأحداث، تنتظم في إطار حكائي، فتكون الحكاية بؤرة تصدر عنها أو تنجذب إليها عناصر السرد كافة. الرواية، والحال هذه، مجموع من الأحداث ما وقع قطّ في أي وقت من الأوقات، غير أنّ من يقرأها، يتوّهم أنها حدثتْ بحقّ وحقيق. والسرد هو، الوسيلة القادرة على تعزيز هذا الوهم في خيال المتلقّي، وتعميقه، والتصديق به، فبالسرد يتولّى الروائي تنظيم العالم المبعثر من حوله بصيغة خطاب لغوي، ولكي يتمكّن من ذلك، يلجأ إلى أمرين: الانتقاء واصطناع حبكة؛ فهو ينتقي، من ناحية، ما يراه داعما للعالم الافتراضي الذي ابتكره، ويقوم من ناحية ثانية، بالعثور على نقطة تتماسك فيها مكونات ذلك العالم، وذلك هو التحبيك الذي يدرج في إطار مترابط، مكونات يتعذّر سبكها في العالم الواقعي.

يفيدنا «نورثروب فراي» في رسم ملامح العالم الافتراضي بتحديده وظيفة اللغة عبر التاريخ؛ فقد حدّد ثلاثة أطوار للغة في علاقتها بالفكر: الطور الاستعاري، وفيه يتعذّر فصل الألفاظ عمّا تحيل إليه، فثمة تلازم بين الدال والمدلول في اللفظ والمعنى، والطور الكنائي الذي بان الانفصال فيه بين عالم اللغة والعالم المرجعي. وفيه يمكن الحديث عن عالمين متجاورين، أحدهما مجازي، والآخر واقعي. وأخيرا، الطور الوصفي، الذي أصبحت فيه معطيات العالم الواقعي دليلا على صحّة العالم اللغوي، أي أن الطبيعة أمست معيارا لصحة العالم الافتراضي. وبعبارة أخرى، فقد أوجد

الطور الاستعاري تطابقا بين عالم اللغة والعالم المرجعي، وأنشأ الطور الكنائي تجاورا بين العالمين، وأخضع الطور الوصفي عالم اللغة لعالم الطبيعة.

مرّت علاقة اللغة بالفكر، ومن ثمّ بالتخييل، بأطوار لها صلة بوظيفة اللغة، وبالوعي الإنساني، أي بالتمثيل الذي تقوم به اللغة للعالم، من المماثلة إلى المجاورة، إلى الوصف. وهو ما أكّده «فراي» بقوله «في الطور الاستعاري للغة، حيث لم يوجد حسّ ضئيل بالاستنتاج الاستنباطي أو التجريد، فإن أغلب البنى اللفظية، تتّخذ شكل قصة. وفي القصة، تكون القوة الدافعة، هي الرابطة بين الشخصيات والأحداث، وغالبا ما تكون أفعال الآلهة - الذين هم ممثلو الاستعارات - هي هذه الرابطة في هذا الطور من اللغة. وفي الطور الكنائي، تظلّ البنى اللفظية تنطوي على سرود وحكايات، وتظلّ تقرأ في توال بتقليب سلسلة من الصفحات حتى النهاية، غير أن الشكل السردي النموذجي في هذا الطور هو المفهومي، أو ما يسمّى في العادة بالمحاججة. وفي الطور الثالث أو الوصفي، فإن ما يقترح التوالي في السرد، هو السمات المتوالية في كلّ ما يوصف. ومع ذلك لا توجد متوالية فعلية بمعزل عن المتوالية التي تقدمها الكلمات»(1) .

يصحّ القول بأنّ العالم الافتراضي الذي يصطنعه السرد متصل بالتعبير الكنائي للغة، وبالتفكير المرتبط به، فهو يتولّى ابتكار عالم متخيّل مجاور للعالم الواقعي. غير أنه لا قيمة للعالمين، إن لم يتولّ التأويل الربط فيما بينهما، لإنتاج معرفة بالاثنين معا، وهي معرفة ظنيّة، تقوم على الترجيح الذي يثريهما، وبذلك، يستقيم عالم السرد، منشّطا للعالم الواقعي، ومنبّها لما فيه من المحاسن والمساوئ. وفي ضوء ذلك، يقع تعديل معنى العالمين. وطبقا لـ«هايدن وايت»، فإن «السرد ليس مجرد شكل خطابي حيادي قد يستخدم أو لا، لتمثيل الأحداث الحقيقية، من حيث هي سيرورات تطوّر، بل ينطوي على خيارات أنطولوجية، ومعرفية، ذات استتباعات أيديولوجية، بل حتى سياسية متمايزة؛ لأنه «يشكل نظاما فعالا على نحو خاص للإنتاج الخطابي للمعنى،

---

(1) نورثروب فراي، المدوّنة الكبرى: الكتاب المقدّس والأدب، ترجمة سعيد الغانمي، كلمة، أبو ظبي، 2009، ص80-81.

يمكن بواسطته تعليم الأفراد، أن يعيشوا علاقة خيالية مع ظروف وجودهم الواقعية، أَي علاقة غير واقعية، لكنها ذات معنى للتشكيلات الاجتماعية، التي يجبرون على عيش حياتهم فيها، وتحقيق مصائرهم كذوات اجتماعية»[1] .

تصلح فرضية «فراي»، لوصف علاقة العوالم المتخيلة بالعوالم المرجعية، والغاية من الأخذ ببعض أركانها، مدّ الصِّلة بين الطرفين على سبيل الاغتناء والإثراء، لأنه يتعذّر ابتكار عوالم متخيّلة من فراغ خال من الأحداث، والشخصيات، والموضوعات. ولا أقول بإقحام هذا في ذاك قسرا، إنما الاهتداء به ليتمكن المتلقّي من التقاط خيوط العلاقة، بين عالم يدركه بالحواس، وآخر يتوهمه بالخيال. ولكن لو اكتفى الانسان بالعالم المحسوس دون سواه، وانطوى عليه، لما ظهرت الكتابة السردية، ولا أية كتابة تمثيلية، وما كان المرء بحاجة إلى عالم مواز لعالمه، يجد فيه ما يصعب الإحاطة به في عالمه، وهو أمر ثبت تعذّر وقوعه. ولقد تفاعلت الصِّلة بين العالمين، وأفاد هذا من ذاك، إما بزيادة معرفة الإنسان بعالمه، أو بمدّ الآداب السردية بكثير من الأحداث، والوقائع، والأفكار، ولَم يعرف التاريخ انقطاعا بينهما، ولن يحدث، غير أن الإفراط في تخييل السرد للعوالم المرجعية، أثار ضغينة المفكرين والفلاسفة، بداية من أفلاطون وصولا إلى ديكارت[2] .

ولكن كيف يُفصح الكاتب عن حدث روايته، وينشئ عالمها المتخيّل؟ أجاب «رولان بارت» عن هذا السؤال بقوله «هنالك ثلاثة أنماط ممكنة للتعبير عن كلّ حدث روائي. إمّا أن يتمّ الإفصاح عن المعنى وتسمية الحدث، من دون تفصيل فيه، وإمّا أن

---

(1) هايدن وايت، محتوى الشكل: الخطاب السردي والتمثيل التاريخي، ترجمة نايف الياسين، المنامة، هيئة البحرين للثقافة والاثار،2017، ص، 19، 21.

(2) لّما كنت قد فصّلت القول في موقف أفلاطون من الصِّلة بين العالمين في كتابي عين الشمس، باعتباره مثالا لما وقع في العصور القديمة، فسوف أنصرف لوصف موقف ديكارت مثالا لما وقع في العصور الحديثة. انظر موقف أفلاطون من هوميروس: عبدالله إبراهيم، عين الشمس: الابصار والعمى من هوميروس إلى بورخيس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2018، الفصل الثاني، ص -199 .139

يكون المعنى مُفْصَحا عنه دائما. لكنّ الحدث أكثر من مُسمّى، إنه موصوف. وإمّا أن الحدث موصوف، لكنّ المعنى مسكوت عنه، والحدث موحى به فقط من لدن مدلول ضمني. يفرض النمطان الأولان، اللذان يعبّران عن المعنى تعبيرا مفرطا، إشباعا مُحكما للمعنى، أو نوعا من الحشو، ونوعا من الثرثرة الدلالية، الذي يميز الحقبة العتيقة للخطاب الحديث، الموسوم بالخوف الهوسي، من أخطاء تبليغ المعنى المراد؛ ثم كان رد فعل آخر الروايات ممارسة الأسلوب الثالث: التعبير عن الحدث من دون مزاوجته بالحديث عن دلالته»[1] .

تراكم تراث نقدي جدير بالتقدير حول السرد، ووظائفه في التوثيق الرمزي للأحداث المرجعية، واتفق على أن الكتابة السردية، هي خلق جملة من الصور المتعاقبة، أو المتداخلة، يتأدّى عنها رسم عالم افتراضي، تتحرّك فيه الشخصيات، وتقع فيه الأحداث. قال «باموك»، إنّ «الروايات في جوهرها، هي خيال أدبي بصري. الرواية تمارس تأثيرها علينا، بصورة خاصة، من خلال محاكاة ذكائنا البصري، قدرتنا على رؤية الأشياء في مخيلتنا، وتحويل الكلمات إلى صور ذهنية»[2] . ومضى في توضيح الأمر بقوله «أبرز ما يميز الرواية، هو أنها تسمح لنا برؤية العالم، كما صوّرته الشخصيات، مع مشاعرهم. وبما أن المشهد الواضح الذي نراه من بعيد، قد تمّ وصفه من خلال عيونهم، ومن خلال مشاعرهم، لذا نضع أنفسنا في مكانهم، نتأثّر بعمق، وننتقل من وجهة نظر شخصية، إلى أخرى لاحتواء المشهد بالكامل، مثل شعور نجرّبه من داخله، المشهد الذي تتحرّك فيه الشخصيات، لا يلقي بظلاله عليهم، بل العكس، الشخصيات التي تم تأليفها، وبناؤها بدقّة، هي التي تكشف أحداث هذا المشهد، وتلقي الضوء عليه. ولكي يتحقّق ذلك، يجب أن يرتبطوا بعمق، مع العالم الذي يفهموه»[3] . هذا استنتاج واف لامس فيه الكاتب التركي جوهر الكتابة السردية، وسحب الشرعية عن الإنشاء اللغوي، الذي يخفق في تحويل العالم إلى صور متخيّلة،

---

(1) رولان بارت، س/ ز، ترجمة محمد البكري، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2016، ص126-127.

(2) الروائي الساذج والحسّاس، ص78.

(3) م. ن، ص67.

إنما يكدس عواطف لا تسهم في رسم ملامح الشخصيات، ولا تفتح للحدث مسارات مفيدة، وتعجز عن تشكيل صور في خيال القارئ.

وحول هذا الموضوع، الذي يخص علاقة عالم السرد بعالم الواقع، خاطب «يوسا» كتّاب الرواية، بقوله: الحقائق التي تصدر عن الأدب ليست أبدا التجارب التي يعيشها الكاتب، الأدب ليس نقلا للتجربة الحيّة، فأي معرفة حقيقية عن الواقع تأتي من الأدب لكن عبر أكاذيب، عبر تحوير للواقع، عبر تحويل للواقع بالخيال والكلمات. ولهذا تفشل الرواية التي تحاول رسم التجربة الواقعية بأسلوب موضوعي؛ لأن الرواية اخترعت لا لنقل الواقع، ولكن لتحويله، لفعل شيء مختلف، لتجعل من الواقع الواقعي وهما، وواقعا منفصلا. وعندما تنجح في خلق شيء مختلف عن الواقع الواقعي، عن الخبرة الواقعية، تحقّق إمكانية التواصل مع شيء لم يكن واضحا قبل أن توجد الرواية؛ لأن الرواية واقع بحدّ ذاتها، واقع مختلق من الخيال والكلمات، التي تجعل الأدب أمرا مختلفا عن الحياة الحقيقية، التي لم تخلق بالطبع من الخيال والكلمات. فلا يجب، حينما تكتب رواية، أن تنكمش من فكرة التلاعب بالواقع أو تحريفه، فالتحريف والتلاعب أمران ضروريان في الرواية. يجب أن تكذب بشكل مقنع حتى يقبل القارئ أكاذيبك كحقائق، فإذا نجحت في هذا الخداع سينتج من هذه الأكاذيب شيئا صادقا، شيئا لم يكن موجودا من قبل، ولا واضحا من قبل. أما إذا كانت نيّتك إعادة إنتاج أمور الواقع أدبيا، فمحتمل أن تفشل ككاتب؛ فعلى الأدب كي يقنع القارئ أن يصبح عالما مطلقا، مستقلا، عالما تحرّر من والدته؛ أي من الواقع[1] .

في وقت حرّر فيه يوسا العلاقة بين العالمين الافتراضي والمرجعي، بمنح الاستقلال للأول لكي يتولّى تمثيل الثاني من دون أن يكون صدى باهتا له، أحكم «حنّا مينه» العلاقة بينهما، بحيث جعل العالم الافتراضي نسخا للعالم المرجعي «الرواية تجربة حياتية مصدرها ما عشتُه ورأيتُه، بل أكثر من ذلك، ما عانيتُه معاناة

(1) ماريو بارجاس يوسا، الكاتب وواقعه، ترجمة بسمة محمد عبد الرحمن، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005، ص85.

قاسية وأليمة»[1] . وبين هذين الموقفين، تتنزل المواقف من وظائف الكتابة السردية. ولقد أشير كثيرا إلى وظيفة السرد، الوظيفة التمثيلية التي تصوغ معنى من وقائع خطابية، يقع ربطها بالتأويل بوقائع مرجعية، فيُبرم عقد تنفذ به معاني العالمين، الافتراضي والمرجعي، إلى بعضهما، فيتحقق نفع متبادل، إذ يزيد العالم الافتراضي، معرفة المتلقّي بعالمه، مثلما يثري العالم المرجعي معاني العالم الافتراضي.

يؤدي المتلقّي دور الوساطة بين العالمين، وهي وساطة، تتداخل فيها المتعة بالفائدة، وتتّخذ شكل تفاوض، وسيلته التأويل، وغايته مدّ الصلة بين الخطاب السردي، والمرجع الواقعي، فغايات التمثيل استلهام الأصداء والعِبر، والمعاني، وإعادة إنتاجها بتماسك تفتقر له في المرجع. وهذا هو الحبك الذي يدرج خلاله الخطاب السردي، نبذا متناثرة، من أفكار، ومعاني، ووقائع، في سيرورة تتجدّد مع كل قراءة، وتتغير علاقاتها بتغيير الأزمنة والأمكنة، فلا يثبت قصد، ولا تتقادم المعاني، بل تتحوّل بحسب السياقات التاريخية، وأفهام القرّاء. وذلك ما قصد إليه «مانغويل» بقوله «تمنح القصص للمجتمع هويته، ولكن لا يمكنها أن تكون أيّ قصة: لا بد لها من أن تستجيب لواقع مشترك، يصوغه المجتمع بذاته، من أحداثه الوافرة، متجذّر في الزمان والمكان، يكون- برغم هذا- مرنا ودائم التغيير. لا يمكن أن تكون ابتكارات تخييلية، بمعنى أنها تزييفات أو تحريفات؛ لا بد من أن تكون تخييلات مبتكرة، بمعنى اكتشاف الحقائق الاجتماعية التاريخية، التي يمكن أن تُمنح واقعا بكلمات سردية. لا بدّ من أن يكون لها وقعٌ حقيقي، بمعنى أدبيّ عميق التجذّر»[2] .

يطلق المتلقّي، بالتأويل، الشخصية السردية من فضائها الافتراضي، ويحطّ بها في الفضاء المرجعي. ولجوء الكاتب إلى تجريد الشخصية من هويتها، يعطّل الفاعلية التأويلية عن المتلقّي، الذي يهمّه أن يستمتع بالعالم السردي، ويفهم العالم الذي يعيش فيه. إن وعيا أصيلا بالعالمين، يثريهما معا، ويجعل من السرد وسيلة لاكتشاف

---

(1) حنّا مينه، حوارات وأحاديث في الحياة والكتابة الروائية، دار الفكر الجديد، بيروت، 1992، ص32، 33، 34، 93 .

(2) ألبرتو مانغويل، مدينة الكلمات، ترجمة يزن الحاج، دار الساقي، بيروت، 2016، ص120.

الطيّات الخفية للعالم المرجعي، فالسرد يختزل أو يتوسّع، يطمس أو يكشف، يظهر أو يخفي، لكنه لا ينسخ، ولا يصف، ولا يعكس شيئا.

2. محاكمة ديكارت: كبح التخيلات السردية.

وعلى الرغم من وضوح الوظيفة التمثيلية للسرد، فقد نظر إلى التخيلات السردية بازدراء من طرف الفكر العقلي الذي يهدف إلى ربط الظواهر ببعضها، واعتماد المقايسة دليلا منطقيا لتحصيل الحقائق. ففي سياق نقد المعرفة الموروثة، ذمّ «ديكارت» التخيلات السردية، وقدح فيها، وحذّر منها. ويحسن إيراد السياق الذي ورد فيه موقفه من السرد، فاقتطاع الرأي من سياقه، يلحق به ضررا بالغا، ويطلقه دليلا على موقف مضاد للسرد، في كلّ زمان ومكان. قال: «أنفقت الكفاية من الوقت في اللغات، وفي قراءة الكتب القديمة، وأيضا، ما فيها من تواريخ وقصص: فإنّ محاضرة أهل العصور الأخرى، تكاد تكون كالسفر، وإنه لمفيد أن نعرف شيئا عن أخلاق الأمم المختلفة، حتى يكون حكمنا على أخلاقنا أصحّ، وحتى لا نظنّ أن كل ما خالف عاداتنا، هو سخرية ومخالف للعقل، كما هو دأب الذين لم يروا شيئا. ولكن إذا أسرف المرء في صرف الوقت في السفر، فإنه ينتهي إلى أن يصير غريبا في بلده، ومن أسرف في التطلّع إلى ما كان يحدث في العصور الخالية، ظلّ في العادة شديد الجهل، بما يقع في زمانه. وفوق ذلك، فإنّ القصص، تجعلنا نتخيّل ممكنا ما ليس ممكنا من الحوادث. بل وإن أصدق التواريخ، إذا لم يغيّر من قيمة الأشياء، ولم يزدها، كي يجعلها أجدر بأن تقرأ، فإنه على الأقل، يكاد يهمل دائما أدنى الظروف شأنا، وأقلّها شهرة: ومن ثمّ، فإن ما يبقى لا يبدو كما هو، والذين يتّخذون مما يستنبطونه منها أسوة لأخلاقهم يكونون عرضة للوقوع في الغلو الذي وقع فيه فرسان قصصنا، وللتطلّع إلى ما فوق طاقتهم»[1] .

---

(1) رينيه ديكارات، مقال عن المنهج، ترجمة محمود الخضيري، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1968، ص115-114 . ورد في ترجمة أخرى النص بالصيغة الآتية «أكثر القصص أمانة إن لم تحرّف الأحداث ولم ترفع من شأنها حتى تجعلها جديرة بأن تُقرأ، فهي على الأقل تكاد دائما تحذف =

من أجل أن يكبح ما حسبه ضررا مصدره التخيّلات السردية، رفع ديكارت من شأن العقل في تحليل الواقع، والحكم عليه؛ فهو المعيار الذي في ضوئه ينبغي تعديل التخيّلات. وحسب رأيه فإن الإكثار من شيء كالإقلال منه؛ ومداومة المرء على الأسفار، تنتهي به غريبا عن المكان الذي يعيش فيه، والإسراف في التطلّع إلى الماضي، يجعل صاحبه جاهلا بعصره، والانكباب على التخيّلات السردية يقتلع المرء عن عالمه الحقيقي، ويدفع به إلى العيش في عالم لا وجود له، كما حدث لـ«الدون كيخوته» الذي انقطع عن عصره، بالاستغراق في عصر فرسان لم يوجدوا إلا في بطون كتب الفروسية، فنحاكي شطط أبطال القصص، ونتوهم المحالات وقائع، فلا تكتفى الروايات، بخداع القرّاء بتخيّل وقوع ما يتعذر وقوعه من الحوادث، بل إنها، بمحاكاة الأفعال المحالة لأبطالها، تجعلهم يتطلّعون إلى ما هو فوق طاقتهم، وذلك هو «الوهم». وكما قال «داريوش شايغان»، فقد خلط ديكارت بين الخيال والوهم، فرأى «أنّ الخيال هو الوهم بعينه»[1] .

بربط الخيال بالوهم، أجهز ديكارت على فعالية الخيال في العصر الحديث؛ لأن الخيال نوع من الوهم؛ فاشترط التأملات العقلية بديلا عن التخيلات في معرفة العالم. والحال هذه، فليس يجوز معادلة المعرفة العقلية بالعالم بالمعرفة التخييلية عنه، فهما خطّان متوازيان، وطريقان يساعدان في إدراكه، وفي معرفته. وتمارس اللغة دورا في الأولى على غير ما تمارسه في الثانية. إن حبس معرفة العالم بالشرط العقلي للمعرفة، واستبعاد التخيّلات باعتبارها مصدرا للأوهام، أفقد العصور الحديثة عنصرا أساسيّا من عناصر التأويل الثقافي للعالم، وهو ما حاولت الرواية إعادة الاعتبار له.

= منها أكثر التفاصيل خساسة وأقلها جللا: وذلك ما يجعل البقية لا تبدو كما هي، والذين يسيّرون أنفسهم طبقا للنماذج التي يستقونها منها، هم معرّضون للوقوع في شطط أبطال الروايات، ورسم أهداف تتجاوز طاقاتهم» انظر: رينيه ديكارت، حديث الطريقة، ترجمة عمر الشارني، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2008، ص55-56.

(1) داريوش شايغان، الأصنام الذهنية والذاكرة الأزلية، ترجمة حيدر نجف، دار الهادي، بيروت، 2007، ص191.

وقد ارتكز منظور ديكارت للمعرفة على القاعدة الآتية: الفكر يجب أن يعمل بشكل صحيح، فالخطوات التي ينبغي اتباعها لإدراك الوقائع، تمرّ بالحدس أو الاستنتاج، ثم يتولّى الفكر مهمة التحليل، الذي يقوم على تفكيك الوقائع المركّبة إلى سلسلة من المعطيات البسيطة. ويأتي بعد ذلك التركيب، ووظيفته أن يعيد بناء التعقيد المتماسك، انطلاقا من عناصر منعزلة، وأخيرا يأتي التحقّق الذي يرمي إلى تدارك الأخطاء والنسيان المحتمل[1].

ولكن من أين استقى ديكارت موقفه؟ وما هي الأحوال الثقافية التي ترعرع فيها هذا الموقف؟ في الوقت الذي اختمرت فيه أفكار ديكارت حول المنهج العقلي الذي طرحه في «مقال عن المنهج»، كان قد قضى أعواما ثلاثة في باريس «يلهو، ويغشى الأندية، والمجتمعات، ويُكثر من قراءة القصص والأشعار»[2]. وقد يكون ذلك رسم له صورة قاصرة عن وظيفة الأدب، وقوّى لديه ملكة خيال منضبط بقيود العقل، إذ وصفه «فولتير» بأنه «قويّ الخيال، وما كان هذا الخيال ليخفى حتى في آثاره الفلسفية، حيث تُرى في كلّ آن مقارنات بارعة ساطعة، وتصنع الطبيعةُ منه شاعرا تقريبا»[3]. ولكنه كبح الخيال بالإدراك العقلي للعالم، كما فعل أفلاطون بعد أن التحق ببطانة سقراط، فبدل أن يحتفي بالتخيّلات شرع في التحذير منها. فما الذي قرأه من روايات غير التي ظهرت في وقته، أو سبقت ذلك؟ لأن الآداب الكلاسيكية الفرنسية، التي مثّلها موليير، وكورني، وراسين، ولا فونتين، وبوالو، ازدهرت بعد وفاته.

يلزم الوقوف على تركة التخيلات السردية التي سبقت زمن ديكارت، أو عاصرته، فذلك قد يساعد في فهم موقفه الغاضب من السرد بصورة عامة، فقد شاعت كتب الفروسية في فرنسا خلال القرن السادس عشر، وظهرت في عام 1540،

---

(1) مجموعة من المؤلفين، تاريخ الآداب الاوربية، ترجمة صياح الجهيم، وزارة الثقافة، دمشق، 2013، ج2، ص243.

(2) مقال عن المنهج، ص62.

(3) فولتير، رسائل فلسفية، ترجمة عادل زعيتر، دار التنوير، بيروت، 2014، ص102-103.

أول ترجمة لرواية «أماديس الغالي»، وهي عمدة روايات الفرسان، في عهد الملك فرانسوا الأول، وإبان الفترة التي كان رابليه ينشر فيها روايته «غرغانتوا وبانتاغرويل». ولاقت رواية أماديس الغالي قبولا، فاق سواها في معظم لغات غرب أوربا، ونما الاهتمام بتوسيع أحداثها، حتى بلغ عدد مجلّداتها أربعة وعشرين مجلدا في حلول عام 1615، وقُوبلت في فرنسا، بترحاب لا غبار عليه، فكان «تأثيرها في العادات الفرنسية عميقا، لدرجة أنها أصبحت مرجعا للتهذيب والأنس». ويعود شيوعها، إلى كفاءة المترجم الذي «كيّفها طبقا للذوق الفرنسي في ذلك العصر. وقد خفّف من الجزء الأخلاقي والتعليمي، وعزّز الجانب الشهواني»[1] . وعن الترجمة الفرنسية، ظهرت الترجمات الهولندية، والإنجليزية، والألمانية لأماديس الغالي، وبلغ الاهتمام بها ذروته عند الفرنسيين حينما كان ديكارت شابا.

وإلى ذلك، فقد كثر القول بأنّ تأثير روايات الفرسان انحسر بعد أن ازدراها ثربانتس في «الدون كيخوته»، وأجهز على تأثيرها في نفوس القرّاء. وهذا صحيح، إذا نظر إلى الرواية خلال القرنين الثامن والتاسع عشر؛ ولكنه لم يكن كذلك في مطلع القرن السابع عشر؛ فالحثالة التخيّلية لروايات الفروسية انبعثت في روايات «الباروك»، التي استثمرت روح المغامرات القديمة، ودفعت بأبطال مغامرين يقطعون الفيافي والبحار، ويغوصون في عشق رعوي. وكما قال «ألبيرس»، فهي أعمال تقوم على الإدهاش بـ«سلسلة من المغامرات التافهة»، غايتها إمتاع الجمهور، وهي «سليلة روايات الفروسية، وقد أعيدت كتابتها، واقتباسها باستمرار»[2]، وكانت الآداب الرومانسية في طريقها إلى الظهور، إذ نشرت رواية «آستريه» لـ« أونوريه دورفيه»، وهي رعوية في مبناها ومعناها، وقد جاءت بأكثر من خمسة آلاف صفحة، وطبعت بين الأعوام 1610-1627.

يرجّح أن ديكارت كان على دراية بآداب عصره، فلا تغيب عنه آداب الفروسية،

---

(1) جارثي رودريجريث دي مونتالبو، أماديس دي جاولا، ترجمة السيد عبد الظاهر غانم، وصبري محمدي التهامي، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 2007، ص58.

(2) تاريخ الرواية الحديثة، 1982، هامش ص 17-18.

وأعمال رابليه وثربانتس، وربما قصدها في تحذيره من خطرها، لأنها توهم بغير ما يجري من أحداث في الواقع؛ فوضعها في تعارض مع العالم الواقعي بدل أن يبقيها في جواره، للحيلولة دون استبداد النظرة النفعية فيه. وفضلا عن شهرة أعمال رابليه في فرنسا آنذاك، فقد شاع ذكر أعمال ثربانتس في كل من فرنسا، وألمانيا، وإيطاليا، وإنجلترا، منذ مطلع القرن السابع عشر، وفي عام 1614، حينما كان ديكارت دون العشرين من عمره، ظهرت الترجمة الفرنسية للقسم الأول من «الدون كيخوته». وكان اسم ثربانتس شائعا في وسط جمهور الطبقة الأرستقراطية الفرنسية[1] . وقد مرّ عقدان من حياة ديكارت، قبل أن يصدر كتابه «مقال في المنهج» في عام 1637، وخلالهما أضحى اسم ثربانتس على كل لسان، بعد نشر القسم الثاني من روايته في عام 1615، جرت ترجمتها إلى أهم اللغات الأوربية، ولا يستبعد أن يكون ديكارت قد اطلع على هذه الأعمال وسواها، وهجس خطرها، فكأنّ تحذيره الرنان للقراء بعدم الوقوع في شطط أبطال الروايات؛ لأنها تصور أهدافا تفوق قدراتهم، قصد به رابليه وثربانتس وأضرابهما من الموغلين في التخيلات السردية[2] .

ردّ «كونديرا» على تحذير ديكارت: بتأثير من العقلانية الديكارتية نُظر لميراث ثربانتس باحتقار، فقد دفعت العلوم الإنسان إلى دهاليز شبه مغلقة، وأمسى الإنسان الذي ارتقى مع ديكارت إلى مرتبة «سيد الطبيعة ومالكها»، مجرّد شيء بسيط في نظر القوى التقنية، والسياسية، والتاريخية، التي تجاوزته، وارتفعت فوقه، وامتلكته، ولم تعد له أية قيمة، وقد انكشف أمره، وأصبح نسيا منسيا[3]، فلولا الرواية، لدفع الإنسان إلى عالم مغلق، فهي التي تولّت الغوص في أعماقه، واستكشاف وعيه بنفسه وبالعالم: اكتشفت الرواية مختلف جوانب الوجود: فقد تساءلت مع معاصري ثربانتس عمّا هي المغامرة، وبدأت مع ريتشاردسون في فحص ما يدور في الداخل،

---

(1) ويليم بيرون، سرفانتس: دراسة تاريخية، ترجمة عيسى عصفور، وزارة الثقافة، دمشق، 2002، ص680.

(2) م. ن، ص 619.

(3) ميلان كونديرا، ثلاثية حول الرواية، ترجمة بدر الدين عرودكي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2007، ص18.

وفي الكشف عن المشاعر السرية للمشاعر، واكتشفت مع بلزاك تجذّر الإنسان في التاريخ، وسبرت مع فلوبير أرضا مجهولة، هي أرض الحياة اليومية، وعكفت مع تولستوي على تدخل اللاعقلاني في القرارات، وفي السلوك البشري. واستقصت الزمن، أي اللحظة الماضية التي لا يمكن القبض عليها، مع مارسيل بروست، واللحظة الحاضرة التي لا يمكن القبض عليها مع جيمس جويس، واستجوبت مع توماس مان دور الأساطير التي تهدي. صاحبت الرواية الإنسان على الدوام، وبإخلاص، منذ بداية الأزمنة الحديثة. واكتشاف ما يمكن للرواية وحدها، دون سواها، أن تكتشفه، هو مبرّر وجودها. إن الرواية التي لا تكشف جزءا من الوجود ما يزال مجهولا، هي رواية لا أخلاقية. إن المعرفة هي أخلاقية الرواية الوحيدة[1] . عارضت الرواية الحقيقة المنطقية التي قالت بها فلسفة العقل الحديثة، واقترحت حقيقة متخيّلة، أخذت بتمثيل العالم تمثيلا مجازيا، فالرواية «هي جنّة الأفراد الخيالية. هي الأرض التي لا أحد فيها يملك الحقيقة»[2] .

ويلزم أن أمضي في رسم التحول التدريجي في إحلال الواقع محلّ الخيال، وأستعين، هذه المرة، بالروائيين، لبيان تلك السيرورة، التي استغرقت زمنا طويلا، إذ كشفت محرقة الكتب التي أُوقدت في فناء بيت «دون كيخوته» طبيعة الرقابة على الخيال السردي في القرن السابع عشر، فقد تولّى القسّيس والحلاق القيام بمحاكمة أخلاقية لذلك الخيال، وحظيت روايات الفرسان بأحكام متباينة، بدأت بالتهكّم، وانتهت بالنار. فكلّ ما لم يرق منها للقسّيس، والحلاق، كان مصيره الحرق، وكانا يفحصان موضوعات الكتب بعجالة، ويمرّان على أسماء مؤلفيها، فلا يوقران إلا ما ندر منها، وما خلا ذلك، ترميه الخادمة من النافذة، إلى حوش الدار، لكي يمسي طعما للنار. وعلى هذا راح المهذّبان: مهذّب الأرواح ومهذّب الرؤوس، يصدران أحكامهما بعجالة إلا أن خادمة الدار، وقد روّعت مما سببته تلك الكتب من تخريب لعقل سيدها، كانت حريصة على قطع دابر أي كتاب في البيت، بما في ذلك الشعر، فلو

(!) م. ن، ص19-18.

(2) م. ن، ص159.

شفي سيدها من لوثة الفرسان، فقد يخطر له أن يصبح راعيا، بتأثير من كتب الشعر، «فيغدو إلى المراعي والغابات، وهو يغني، وينفخ في مزمار القرية. أو يتّخذ صناعة الشعر، وهذا أنكى وأدهى، إذ يقال إن الشعر داء مُعد لا يبرأ منه صاحبه»[1] .

أسهم «ثربانتس» في امتصاص غُلَواء التخيّل الذي أشاعته كتب الفروسية، ذلك التخيّل غير المحتمل، الموصوف بأنّه مفسد لمن يقترب منه، فقد أطفأت الرواية الأولى، جذوة الوقائع المُحالة، وإن حاكت طرفا منها على سبيل السخرية. وقد أصاب «بنتام» في قوله: لم تظهر رواية فروسيّة حقيقية بعد «الدون كيخوته». وقع تحجيم الخيال، والتنبيه إلى خطره، والتبرّؤ من نتائج التصديق به؛ فلا عجب، أن عدّ «روسكين» تلك الرواية كتابا قاتلا أجهز على الفروسيّة وآدابها[2] . فمن أجل بناء موقف ضد الخيال، لابد من اصطناع ذريعة عقلية أو أخلاقية، وبذلك امتُحن الخيال في وظيفته، وبدل الاهتمام بتمثيله للعالم تمثيلا كنائيا بقصد تعميق الوعي به، جرى التحذير من خطره، في إفساد العقل البشري، فكان أن ارتسمت ملامح الثنائية الضدية، بين ماهو حقيقي وما هو خيالي.

3. من التخييل المحض إلى البحث السردي.

ولم يغب عن الروائيين القول بخطر الخيال، فرموه بسوء الظنّ على الرغم من كونه الوسيلة التي يصوغون بها أحداث رواياتهم؛ نُسب إلى «دانيال ديفو» رأيا مفاده أنّ الرواية الحقّة هي التي تبرز الحقيقة إلى الوجود «أما تقديم قصة من الخيال فهذا جريمة فاضحة، وهو نوع من الكذب، الذي يفتح ثغرة في القلب، تنفذ منها الأكاذيب بعد استمرائها»[3] . فأنْ تكتب، فيجب أن تُظهر الحقيقة كما هي، وإلا فأنت مضلّل، تلوذ بالخيال في عجز عن قول الحقيقة، وتلك جريمة تستحق العقاب، وخداع أخلاقي

(1) ثربانتس، دون كيخوته، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار المدى، بيروت، 1998، ج1، ص72 .

(2) م. ن، ج1 ص340.

(3) فرجينيا وولف، القارئ العادي، ترجمة عقيلة رمضان، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر،1971، ص103.

يغري بإشاعة الأكاذيب في الأفئدة الطيبة. شكّل رأي «ديفو» انعطافة بالغة الأهمية في موضوع الخيال، فقد جرت الآداب السردية من قبل، على الأخذ بالتخيلات، التي تكاد تنقطع عن شؤون الحياة المباشرة، بداية بالآداب الملحميّة، ومرورا بالآداب الرعوية، وصولا إلى روايات الفروسية، فدرجت على توهّم الأحداث وخلطت الآلهة بالأبطال، والجان بالإنسان، ووقفت على هيام العشّاق، ومغامرات الفرسان، وما راعت السياق الزماني والمكاني لشخصياتها، التي كانت تحارب ليل نهار، أو تهيم في البراري، فتقاتل السحرة، والأبالسة، والأشرار من غير كلل، وإذا برائد الرواية الإنجليزية، يرى الأمر جريمة مقصودة، فعلى الرواية، أن تكون مرآة للحقائق الاجتماعية وإلا فستندرج في حقل الأكاذيب؛ الوظيفة التوثيقية هي التي تخلع عليها الشرعية المطلوبة.

حَظِي رأي ديفو بتقريظ «فرجينيا وولف»، ونال تقديرها، ما دفعها إلى القول بأن صاحبه، ينتمي إلى «مدرسة الكتّاب العظام الذين لا يتكلّفون، والذين شُيّدت أعمالهم على المعرفة لما هو دائم، وليس فيها ما يعتبر مخادعا لطبيعة البشر»[1] . فالروائي العظيم، والحال هذه، هو الذي لا يتمحّل في إيراد سيل من تخيّلات منقطعة عن الحياة، بل الذي يجعل معرفته العميقة بها، منهلا له، وإلا استحق العقاب. لا يمكن فهم هذا التلازم بين الرواية والحقيقة إلا في ضوء فهم وظيفة السرد في القرن الثامن عشر. فإن صحّ قول ديفو، فهو تأكيد لمضمون الوظيفة الجديدة للرواية القائلة بالتلازم بين الواقع وصوره السردية. وهو، فضلا عن ذلك، يعيد التقدير إلى الروائيين، الذين اتهموا بأنهم منقطعون عن واقعهم، ولكي يقع قبولهم في المجتمع، فينبغي درء تهمة الاختلاق عنهم.

يلزم الانتباه إلى أهمية التحذير الذي أطلقه ديفو ضد مخاطر الخيال، وهو يذكر بتحذير سلفه ديكارت، وإذ افترض الفيلسوف خطرا ماحقا تأتي به أوهام السرد، فتضلّ الإنسان عن الحقيقة، التي ينبغي أن يستخلصها من تفكيره بالواقع، لا من الظنون المُحالة، افترض الروائي تهديدا تمارسه تخيلات السرد. رفع ديفو من درجة

---

(1) م. ن، ص108.

الخطر إلى مستوى الجريمة الأخلاقية؛ فالتخيّل معول يفتح ثغرة في الأسوار الحامية لقلوب الناس، فتنفذ منها الأكاذيب أسرابا، فتفسد نقاء السريرة؛ وذلك لأن دخيلة الإنسان صافية، تقبل الحقائق بيسر لاغبار عليه. وما أن تتطفل المخيّلة، بخداعها وغشّها، على القلوب العفيفة، حتى تستمرئ افتراءاتها، فلا تعد مستودعا للحقّ. ولا يوجد ما هو أعظم خطرا من ذلك على تلك القلوب العفيفة؛ ومن ثمّ أصبح مكان الوديعة فاسدا، وكل ما سيصدر عنه، سيكون منحرفا، يطوي الخطر.

ولن يغيب عن البال أن ديفو عاش في الحقبة التي انتعش فيها الخيال السردي، ومن أمثلته الواضحة، أعمال «سويفت»، و«رتشاردسون»، و«فيلدنج»، وهي تَرِكة ورثت تخيلات السرود القديمة. وجاء ديفو لنقضها بدعوى مناصرة الحقيقة، فحرص في المقدمة التي وضعها لروايته «روبنسون كروزو»، على أنه دوّن «قصة حقيقية ليس فيها أي مظهر خيالي»[1]. أثار هذا التصريح بعض نقّاد عصره، فاتّهموه بأنه «مؤلّف تافه، عديم الثقة، وسيئ السمعة»؛ لأنه «عاجز عن التمييز بين الحقيقة والخيال، ويغيب الهدف الجدّي لديه ليحلّ مكانه الكذب، واختيار الأوغاد كأبطال، والكتابة، بنحو رئيسي، عن الحياة الوضيعة»[2]. اتّهم بالكذب الروائي الذي دعا لأن تكون الحقيقة لُبّ الكتابة السردية!

وما دام ديفو قد أنكر اعتبار الخيال عنصرا فاعلا في كتابة الرواية، ونهل من واقع مجتمعه، يكون مهّد الطريق أمام الرواية القائمة على البحث السردي؛ فرواية «روبنسون كروزو» استلهمت مغامرة رجل أبيض في تملّك جزيرة نائية، فمهّدت بذلك لرسم دور الرجل المتحضّر في عالم بدائيّ سيظل على حاله إن لم يدرج في التاريخ الاستعماري. من الصحيح أن فكرة الانقطاع في جزيرة بعيدة تناسب شطحات الخيال، لكن الغاية منها أبعد ما تكون عن التسلية، فبرواية ديفو صار ينبغي الالتفات إلى وظيفة جديدة للسرد، قوامها البحث فيما ينبغي أن تقوم به الإمبراطورية في العالم، وما تزرعه من آمال عظيمة لشعبها فيما وراء البحار، حتى لو كان النموذج

(1) دانييل ديفو، روبنسون كروزو، ترجمة أسامة إسبر، وزارة الثقافة، دمشق،2007، ص 27.

(2) م. ن، انظر مقدمة أنغوس روس للرواية، ص 7-6.

التمثيلي لذلك، شخص ضال وجد نفسه مرميا على شاطئ جزيرة مهجورة. إذ ينبغي أن يُغرى الرجل الأبيض ببلوغ أطراف العالم، والاستئثار به بذريعة تمدينه. وهذا من نتاج التدبير العملي وليس من شطحات المخيلة. وقد حدّد «ألبيرس» اللحظة التي انعطفت فيها الرواية إلى هذا الاتجاه الجديد في الكتابة، حينما قال «بينما كانت الرواية في الماضي وسيلة للتسلية، وإشباعا سهلا للمخيلة، أو للعاطفة، أضحت تعبّر اليوم عن القلق، والسرائر، والمسؤوليات، التي كانت فيما مضى موضوع الملحمة، والتاريخ، والبحث الأخلاقي»[1] .

واكب انتقال مادة الرواية من مستواها المبالغ في تخيّلاته إلى مستوى البحث السردي انتقالا في طبيعة التسمية، التي كانت تميل إلى الإثارة والتشويق، وانتهت إلى الوصف الموضوعي الذي يحيل إلى مضمون الرواية من غير أن يبالغ في خلع الأوصاف العجيبة على أحداثها. ولئن حرص «رابليه» في العقود الأولى من القرن السادس عشر، على اختيار العنوان الآتي للقسم الأول من روايته «غرغانتوا: الحياة المرعبة جدّا لغرغانتوا الكبير، والد بنتاغرويل»، ونسبها إلى مؤلّف دعاه «الكوفريباس» كناية عنه، مع التأكيد على أن عمله «مستخلص من الجوهر». ثم حرص، أيضا، على أن يكون القسم الثاني بعنوان «بانتاغرويل: ملك الديسبود، العائد إلى طبيعته مع وقائعه ومآثره المخيفة»، وجعلها من تأليف المرحوم «الكوفريباس»، وهو عمل «مستخلص من العنصر الخامس»، فتلك مبالغة أراد بها لفت الانتباه للكتاب بوضع عنوان طويل كان من لوازم التأليف في العصور القديمة، والوسيطة. وقد حجب اسمه الصريح، ولم يكشفه إلا بعد عقد ونصف من نشر روايته؛ خشية من رقابة الكنيسة.

وقد نهج ثربانتس النهج نفسه في عنوان روايته «النبيل البارع دون كيخوته دلا منتشا»، أو «الشريف العبقري دون كيخوتي دلا منتشا». والأغرب من ذلك حرص ديفو على دمغ عنوان روايته بالعجائبية، في أول طبعة لها «حياة روبنسون كروزو، البحّار الذي من يورك، ومغامراته الغريبة المدهشة». فقد كان العنوان يشترك في الإغراء بالمحتوى المثير للكتاب، وهو ما درج عليه كتّاب الأزمنة السابقة. لكن كتّاب

(1) تاريخ الرواية الحديثة، ص5.

القرن التاسع عشر، خفّفوا من هذه العتبة النصيّة المثيرة التي توحي بمضمون رواياتهم، ومالوا صوب الواقع. ومن ذلك، جاءت رواية ستندال تحمل العنوان الآتي: «الأحمر والأسود: وقائع القرن التاسع عشر»، وبمرور الوقت، اقتصر الأمر على عنوان من جملة قصيرة يحيل إلى المقاصد العامة، مثل «بطل من هذا الزمان»، أو «البحث عن الزمن الضائع» أو «البحث عن وليد مسعود»، أو «مئة عام من العزلة»، أو «موسم الهجرة إلى الشمال»، أو من كلمتين دالتين، مثل «الإخوة كارامازاوف»، أو «مدام بوفاري»، أو «أولاد حارتنا» أو «الدون الهادئ»، أو من كلمة ترسم أفقا واضحا للمعنى، مثل «البؤساء»، أو «الغريب»، أو «العطر»، أو «الجحيم»، أو «لوليتا»، أو «عزازيل»، أو «الفهد» ما يوحي بانحسار الخيالات المجنّحة بالتدريج، وحلول الخيالات المعقولة التي تفصح عن موضوع الرواية، ولا تخلع عليه طابع الإثارة.

لم يفت بعض الروائيين وصف الرحلة الشائقة، التي نقلت الرواية من مستوى التخييل المحض، إلى مستوى البحث السردي، ولم يفتهم الاعتراف، بأنه كلّما جرت مناقشة هذا الموضوع، تضاربت حوله الآراء؛ فالظاهرة السردية تتمرأى في الواقع. وكلما عبرت الرواية من عصر إلى عصر، نفثت سحرها في العالم. وبمقدار ما توحي بانكشاف أمرها، فإنها تضمر سرّها. وقد أنكر «زولا» دور المخيلة في رواية القرن التاسع عشر، واعتبرها مثلبة لا يصحّ الثناء عليها، وأشار إلى بدء انحسارها، وبشّر بالرواية القائمة على البحث في طبائع الانسان. فإذا كانت أحداث روايات ألكساندر دوماس، وأوجين سو، تبالغ في النهل من معين المخيلة، فلا ينتظر أحد ذلك في روايات ستندال، وبلزاك؛ لأن كفاءتهما السردية، قامت على «المعاينة والتحليل»، فهما «عظيمان لأنهما رسما ملامح حقبتهما، وليس لأنهما أبدعا حكايات». ثم مضى في رسم مسار الانتقال من حقبة المخيلة في السرد إلى حقبة البحث. فقال إن ستندال وبلزاك قادا هذا التطور، وانطلاقا من أعمالهما «لم تعد المخيّلة شيئا ذا بال في الرواية»[1]، وللتدليل على أهمية هذا التحول، نصح زولا بالنظر إلى روايات فلوبير، والأخوين غونكور، والفونس دوديه، فضلا عن روايات ستندال وبلزاك، للتأكد بأنّ مواهبهم في الكتابة «لا تنبع مما

---

(1) في الرواية ومسائل أخرى، ص21.

يتخيّلونه، بل من قدرة كلّ منهم على تصوير الطبيعة بقوة»[1] .

قَصَدَ زولا بـ«الطبيعة»، النهل من الطبائع الإنسانية في عصر من العصور، فمن هذه الطبائع، تستعير الرواية مادتها، وليس من التخيلات الخارقة. فالكاتب الجيد هو باحث في أحوال مجتمعه، وقادر على الإحساس بتلك الأحوال، والقول بأن روايته من عمل المخيلة، أصبح ذكرى بعيدة في تاريخ السرد، لا فائدة ترجى منها. وبالعودة إلى التحقّق من فرضية زولا، فيمكن مجاراته بفحص تلك الفرضية، في ضوء تاريخ السرد الفرنسي في القرن التاسع عشر، إذ قضى بلزاك على فكرة الخيال السردي، التي انحدرت إلى الأدب من الملاحم القديمة، والآداب الخرافية، حينما عدّ مدونته بحثا في أحوال المجتمع الفرنسي، اذ قسم «الكوميديا الإنسانية» إلى دراسات في العادات، ودراسات فلسفية، ودراسات تحليلية. وضمن هذه الأقسام الكبرى، أعاد توزيع أعماله كلها، وبذلك سحب الشرعية من الخيال، ودفع بالبحث بديلا عنه. ومنذ ذلك الحين اتجهت الرواية لتكون أداة بحث مجازي في أحوال الأفراد والجماعات. وضمن هذا الإطار ينبغي فهم أعمال ستندال وبلزاك، فكلاهما بالمخيلة استبدل البحث.

بشّر زولا بالمذهب الطبيعي في الكتابة السردية، فأراد انتزاع شرعية له، بالوقوف على أعمال كبار الروائيين، لكنه غالى فيما ذهب إليه، فلم يفرّق بين البحث السردي والبحث الوصفي، وإلى ذلك صرف النظر عن البنيات السردية للرواية، ولم يقف عليها، وانصب اهتمامه على وظيفة السرد في تحليل الطبائع الاجتماعية. فمنظوره لوظيفة السرد بحاجة إلى مراجعة نقدية لكي يؤدّي فعله في سياق تطور الظاهرة السردية، لأنه وضع يده على نقطة التحوّل، التي شهدتها الظاهرة السردية في العصر الحديث ليس في فرنسا، فحسب، بل في روسيا، وإنجلترا، وألمانيا. فبظهور ديكنز، وثاكري، وأوستن، وانهماكهم في البحث في طبيعة العلاقات الاجتماعية، ورسم العادات والتقاليد، انحسرت الحكايات المتخيلة التي أخذ بها، ريتشاردسون، فيلدنج، ووالتر سكوت. ومن الضروري عدم تخريج فرضية زولا تخريجا متشدّدا، بل مرنا، فالمبنى الحكائي المتخيّل لم يغب عن السرد، بل ظهر البحث السردي إلى جواره، ومن

(1) م. ن، ص22.

ثم فقد طرأ تغيير على وظيفة السرد، أدركه زولا وجعل منه ركنا في فرضيته حول الطباع الإنسانية.

يُحمد لزولا رصده الدقيق للظاهرة الجديدة في كتابة الرواية خلال القرن التاسع عشر غير أن محاولات الإجهاز على الأحداث غير المحتملة، سبقت ذلك بكثير، فرمي أكداس كتب الفروسية إلى ألسنة اللهب، في الدون كيخوته، قصد به غلق ملف التخيلات الجامحة. أُحرقت تلك الكتب لاعتمادها الخوارق، ولأنها تخيلات رخيصة غايتها التسلية وليس البحث في الحقيقة الإنسانية. ولكنّ حرقها في رواية متخيّلة، لا يعني انحسار الأحداث الخارقة عن خارطة السرد، فقد اقتضى الأمر قرنين، قبل أن تجنى ثمرات تلك الحرائق، بظهور نمط من الروايات التي تغوص في أحوال المجتمعات، وتستكشف أعماق الشخصيات، بدل أن تخلع عليها أكداسا من الأحداث الخارقة.

4. وظيفة الأرشيف السردي.

أخال أنّ «باموك» أجمل مقاصد سلفه «زولا» بعد أكثر من قرن من الزمان، حينما ذهب إلى أن الرواية نوع من «الأرشيف»، أو أنها تؤدّي وظيفته، وأكّد على أنّ الروايات «تستمدّ قوتها المؤثّرة من الاعتماد على تجاربنا اليومية، ومشاعرنا، بتناول الجوانب الأساسية في الحياة. وإلى جانب ذلك، تشكّل الروايات أرشيفا غنيا وقويا للمشاعر الإنسانية المشتركة، ووجهات نظرنا حول الأمور العادية، وإيماءاتنا، وتعبيراتنا، وسلوكنا. نتذكّر الأصوات المختلفة، واللهجة العامية، والروائح، والصور، والأذواق، والأشياء، والألوان، فقط لأن الروائيين لاحظوها، وسجّلوها بدقة في كتاباتهم». وأضاف بيقين من يحرص على تحديد وظيفة السرد الأرشيفية، «مثلما تحافظ المتاحف على الأشياء، الروايات تحافظ على الفروق الدقيقة، النبرات وألوان اللغة، والتعبير بمصطلحات عامية عن أفكار الناس العادية، والطريقة العشوائية حيث يقفز العقل من موضوع إلى آخر. لا تحفظ الروايات الكلمات، العبارات اللفظية، واللغة، فقط، ولكنها تسجل أيضا كيفية استخدامها في التعاملات اليومية»[1] .

---

(1) الروائي الساذج والحسّاس، ص107.

ولَم يتـفـرّد باموك بما وجـده من وظيـفـة أرشـيـفـيـة للرواية، فـقـد دعـم هذا الرأي «جيرالد مـارتن»، حـينمـا بحث في خلفـيـات رواية «مئة عـام من العـزلة»، فـوجـدها أرشـيـفـا عـائليـا لأسـرة «مـاركـيـز»، فـاعـتـبـره «مـوثّقـا مـتـواضـعـا». ومـا العـقـيـد بويـنديا، الشخصية الرئيسية في الرواية، إلا صورة سـردية للمؤلّف، الذي «وضع من نفسه في هذه الشـخـصـية، التي تفـتـقـر إلى التعـاطف مـا لـم يضـعـه في أية شـخـصـيـة أخـرى في رواياته»[1] . وآمن «همنغـواي» بأن الملاحظة الدقـيـقـة في تأمل الحـيـاة، تُعَـدّ من أهم متطلبات كتابة الرواية الناجحة، فالسرّ لا يكمن، فقط، في الاستماع إلى الأحداث الخـارجـيـة، ومـتـابعـة تفـاصـيلهـا، وحـسب، بل بملاحظة المشـاعـر التي أثارتهـا تلك الأحـداث في النفس. وعلى الكاتـب أن يكشـف الأسـبـاب وراء تهـيـيج العـواطف، وبعمله هذا سوف ينقل للقُراء مشاعره التي صبّها كاملة في روايته[2] .

عـاب مـحـفـوظ على الرواية المعـاصرة قـصـورها في توثيق أحـداث زمـنهـا، فـأمسـتْ «وسيلة غير صالحة للتعبير عن العصر»، فهي نتاج مجتمع مستقرّ، وكتب الثلاثية لتوثيق حال الركود الاجتماعي في مصر، خلال النصف الأول من القرن العشرين. وبتقويض ركائز الاستقرار، تنتفي وظيفة الرواية التقليدية، فهذا النوع منها، لا يستقيم أمره إلا في مجتمع مستقر، لا في مجتمع يتعرّض للتغيير في تسارع لا نهاية له، فلا يتيح للكاتب التقاط أنفاسه في التعبير والتصوير. وإذا كانت الرواية التقليدية تقوم بتمثيل مجتمع راكد في بنياته الاجتماعية والثقافية، فإن المجتمع المتحوّل لا يغري الروائي بوصفه، بقدر ما يغريه بالتفكير فيه. والتفكير في المجتمع المتغيّر يقود إلى ظهور الأدب الفكري[3] .

قصد محفوظ أن الرواية تستعير أحداثها من مشاهد الحياة الراسخة، فلا قدرة لها على تمثيل التقلّبات المتسارعة فيها، وللتحايل على ذلك، ظهرت «الرواية الذهنيـة» التي غاصت في التأملات، والخواطر، والأعماق، ومنها رواية «تيار الوعي»، فدعامة

---

(1) سيرة حياة غابرييل غارسيا ماركيز، ص374، و380.

(2) ريوف المطوع (مترجم)، سبع نصائح في الكتابة من إرنست همنغواي، موقع تكوين.

(3) رجاء النقاش، في حبّ نجيب محفوظ، دار الشروق، القاهرة، 1995، ص224.

الرواية، عنده، الاستقرار المجتمعي، وبفقدانه تنحو الرواية منحى فكريا كما وقع له في «اللص والكلاب»، و«الطريق»، و«الكرنك»، و«السمّان والخريف». ويدعم رأي محفوظ مثال يشار إليه في سياق تفسير تراجع الرواية التقليدية، وهو ضعف الرواية الروسية في القرن العشرين، بعد ثورة إكتوبر في عام 1917، عمّا كانت عليه في القرن التاسع عشر؛ فالتحوّلات الاجتماعية السريعة في العهد السوفياتي، حالت دون ظهور روايات توثّق أحوال المجتمع الروسي على غرار روايات تولستوي، ودوستويفسكي، وتورغنيف.

تبدو كلمة «أرشيف» شائكة، وينبغي تخفيف وقعها، كيلا ينصرف الانتباه إلى إعتبار الرواية قاعة متحفيّة، تودع فيها اللّقى الأثرية ما يكشف التراث المادي، فما لهذا قصدتُ من الإتيان برأي «باموك»، بل قصدت أنها تأتي على ذكر كثير من أشياء العالم، فلا تودعها صالات المتاحف، بل رفوف المكتبات، وباقترابها من تمثيل العالم تكون مدّت صلتها مع القرّاء بأفضل الطرق، وأيسرها، سوف يتآلف القارئ الحصيف مع آثار شولوخوف، وباسترناك، وسولجنستين، فينكشف له العالم الروسي، على مداه الأوسع، بعد الثورة الشيوعية، بأفضل مما تكشفه له كتب التاريخ الرسمي للنظام السوفياتي. وإن رغب في معرفة إيقاع الحياة في تلك البلاد قبل ذلك، فالأفضل له أن يلوذ ببوشكين، وغوغول، وليرمنتوف، وتولستوي، ودوستويفسكي، وتشيخوف، بدل أن يستغرقه التأريخ المتعرّج لروسيا القيصرية في وثائق التأريخ. ولكي يروي غليله من حال إيطاليا الحديثة فيكفيه: سيلوني، وبوتزاتي، وكالفينو، وبراتوليني، ومورافيا، وإن دفعه الفضول إلى معرفة ما دار في العالم الخفي لأمريكا اللاتينية، فعليه بإيزابيل الليندي، ويوسا، وماركيز، وأمادو، وقس على ذلك، إذا ما رغب القارئ في معرفة طبائع المجتمع التركي، وكل ما له صله بالنزاعات الثقافية، وتداخل الهويات، فهو واجدها عند أورهان باموك، وعزيز نسين، وأليف شفاك.

ويمكنني تعزيز ذلك بالرواية اليابانية، والعربية، والإيرانية، والصينية، والهندية، والإفريقية. فكلما غاص القارئ في روايات أمّة من الأمم، يكشف له السرد التاريخ الاجتماعي للمناطق المنسيّة فيها، ذلك التأريخ الاجتماعي غير المدوّن، والمتعذّر تدوينه، وغالبا التأريخ المسكوت عنه بذرائع كثيرة، ولعله قد يكون مفيدا له أكثر من

التاريخ الذي يعبّر عن وجهة نظر مؤسسة السلطة، التي تستبعد ما يتعارض مع موقفها، وتختزل حركة المجتمع إلى أحداث قابلة للوصف في الوثائق الرسمية التي مآلها الأرشيف الوطني. وكان «ماركس» قد رأى في «الكوميديا الإنسانية» لبلزاك، خير مصدر للتاريخ الاجتماعي لفرنسا بعد ثورة 1789، وكأنه قد صرف النظر عن سجلّات التاريخ. فقد سبك بلزاك أحداث عصره في قوالب سردية مستفيضة، واستنبط نماذج كثيرة، لتمثيل الخليط البشري في فرنسا، وكوميدياه سلسلة طويلة من الروايات التي صمّمها لاستيعاب تداعيات الثورة في المجتمع الفرنسي، على نحو تعقّب فيها حيوات الأفراد، ومصائرهم، ونهمهم إلى المال والجاه، في خضم فوضى اجتماعية. صحيح أنه لم يدوّن تاريخا رسميا لفرنسا، لكنه تعهّد باستبطان أحداث عصره، بوسيلة استجمعت الخلاصة العصيّة التي يتعذّر على كتب التاريخ وصفها. فقد أبرم عقدا حرّا مع نفسه لتمثيل أحوال أمته. ولا يكاد يختلف عنه في ذلك تولستوي، وديكنز، ومحفوظ، وغالدوز، ويشار كمال.

ذكرت «أليف شفاك»، أن الكتابة عندها «شكل للتسلّل والترحّل لحيوات أخرى، ولمصائر مختلفة»، وكلّ كتاب «رحلة، وخارطة للدخول إلى تعقيدات ذهن الإنسان وروحه. وكل قارئ هو رحّالة»[1] . وقد وجد «إدوارد سعيد» في روايات كيبلنغ، وكونراد، وجين أوستن، وديكنز، وكامو، لوحات سردية تعبر عن الرؤية الاستعمارية للعالم بأعمق مما خلفتها سجلّات الاستعمار، فحيثما امتدت أذرع الاستعمار امتد خطابه المعبّر عن نزوع المستعمر إلى بسط نفوذه، بضرب من الكتابة التي ترى في الآخر مستودعا لا ينفد للتخلّف، فيما ترتسم صورة الأبيض حاملا التمدّن. فالعلاقة بينهما، علاقة فاعل بمفعول، وتابع بمتبوع، وتعترضها كثير من العقبات، وفيها كثير من ضروب سوء التفاهم. ولتلك الأعمال، نظائر تستلهم بالتخيل التأريخي الأحوال الاجتماعية لعصر من العصور، أو حقبة من الحقب، في بلد من البلدان، على سبيل الاعتبار، وأحيانا التمثيل الشفاف، وهو أمر شاع في الكتابة السردية خلال القرن

---

(1) أليف شفق، حليب أسود، ترجمة أحمد العلي، مسلكياني للنشر، تونس، 2016، ص349، وص19.

التاسع عشر عند: سكوت، ودوماس، وتولستوي، وزيدان، وسواهم. وقد عكف بعض الكتاب العرب عليه ابتداء من العقود الأخيرة للقرن العشرين، كما ظهر ذلك عند أمين معلوف، وعبد الخالق الركابي، وواسيني الأعرج، وربيع جابر، وبن سالم حميش، ونبيل سليمان، وخيري الذهبي، وغيرهم كثير.

من الصحيح أن روايات التخيّل التأريخي تلتقط بعض حبكاتها من مفاصل التاريخ، وتتعهدها بالاهتمام، وتستشرف الماضي بعين الحاضر، وتتّكئ على شخصيات حقيقية، من أجل إدراج المادة التاريخية في الوعي المعاصر، كونها تجربة ذات قيمة، وليس وثيقة تاريخية، كما نجد ذلك عند أمبرتو إيكو، ويوسف زيدان، ودان براون، وجلبير سينويه. ولكنها، ليست مدونة توثيقية غايتها إقرار أحداث، والبرهنة على وقوع أعمال منسوبة لهذه الشخصية أو تلك، فلا ينساق الروائي وراء الأحداث الجاهزة، وإن حدث ذلك سيكون كاتبا سيئ الحظ، ينسخ صفحات كتب التاريخ بدلا من امتصاص رحيقها، فالروائي البارع يلتمس وظيفته في الوقوف على المنعطفات الكبرى، ومصائر الشخصيات، ويقترح لها حبكات ناظمة، ما يرسم للمتلقّي صورا متخيلة عن الأزمان الغابرة.

ولئن عزف الروائيون عن تدوين الأحداث التاريخية المباشرة في مجتمعاتهم، فقد كانوا على دراية بها، وبكيفية توظيفها في سياق غير سياقها الذي وقعت فيه. نجد ذلك بوضوح عند كبار الروائيين مثل غوغول، وديكنز، وتولستوي، وهوغو، وبلزاك، وكازانتزاكي، ومعلوف. وسأضرب مثلا بمحفوظ، الذي بتأثير من اهتمامه بالثقافة الفرعونية، بدأ بسلسلة روايات في مقتبل حياته الأدبية، هي «عبث الأقدار» و«كفاح طيبة» و«رادوبيس». وفي نيّته أن يكتب «التاريخ الفرعوني كله بالطريقة نفسها»، ووجد نفسه يغرق في ذلك التاريخ، بما جعله يظن أنه الموضوع الملائم له، بأسلوب يناظر ما قام به زيدان للتاريخ الإسلامي، وسكوت للتاريخ الإنجليزي. وقد تعرف على الثقافة الفرعونية لمداومته على زيارة المتحف المصري مع أمه، ومشاهدته الآثار المصرية القديمة. لكن أكثر الأسباب التي دفعت به إلى ذلك، هو الحدث الكبير، الذي مثله اكتشاف مقبرة «توت عنخ آمون»، ما أدّى إلى شغفه بالحقبة الفرعونية، فبدأ بها «بعد أن قرأ كل مراحل التاريخ الفرعوني، مع نية صادقة، ورغبة قوية، في كتابة سلسلة

روايات تشمل كل مراحل التاريخ الفرعوني»[1] . أخذ محفوظ بمبدأ البحث في موضوع رواياته، ولم يتخل عن طريقته في دراسة الحالات، حتى حينما جعل الحارة فضاءً لأحداث رواياته الكبرى، كالثلاثية، وأولاد حارتنا، وملحمة الحرافيش، فقد اعتمد منهجا «يعتمد على دراسة كلّ الحقائق المرتبطة بموضوع الرواية، فالكتابة عن الحارة المصرية، تقتضي معرفة دقائقها وخباياها، حتى لا يقع الكاتب في أخطاء»[2] .

ولم يخف محفوظ المرجعيّات الداعمة لرواياته الكبرى، فذكر أنّها «الاهتمام بالتاريخ أو المجتمع، مع مواصلة الاهتمام بما وراء التاريخ والمجتمع». وشرح الأمر قائلا: «أحبّ أن أجمع بين الاثنين على قدر المستطاع، فلا أنا كاتب اجتماعيّ مستغرق في قضايا المجتمع، ولا أنا كاتب ميتافيزيقيّ مستغرق في الميتافيزيقيا بكليّتها، كلّما شدّتني الميتافيزيقيا، شدّني المجتمع أيضا؛ فاللحن الأساسيّ عندي، ينبع من التاريخ وما وراء التاريخ، أو من المجتمع وما فوق المجتمع»، وسعى لفتح النوافذ بين الواقع وما وراء التاريخ. وعلى الرغم من ذلك، فينبغي على الكاتب الإصغاء إلى حركة الواقع، لأنّ «الواقع يجب أن يكون الملهم الأوّل للفنّ، وأن وظيفة الفنان هي التعبير أوّلا، والإيصال ثانيا، وأن يكتب من أجل مجتمعه، ومن أجل معاصريه أولا، وأنّ عليه أن يحقّق ذلك كلّه، مع المحافظة على مثله العليا الفنّيّة»[3] .

امتدت معرفة محفوظ بالحارة المصرية إلى معظم رواياته، حينما جعلها مكانا لوقوع أحداثها، ومحلا لحركة شخصياتها. واستعار منها بعض عناوين رواياته مثل «بين القصرين» و«قصر الشوق» و«السكّرية» و« زقاق المدق» و«خان الخليلي»، وقد عبّر عن ذلك بقوله «الحارة في رواياتي بقدر ما هي واقعية، فإنها وسيلة تتسع لكل القضايا التي أتناولها، فالحارة موازية للمجتمع كله بقضاياه، وصراعاته، وهمومه، تجد ذلك في القاهرة الجديدة، وزقاق المدق، وخان الخليلي، وبداية ونهاية. وفي مرحلة تالية، أخذت الحارة مفهوما أوسع من المجتمع، حيث امتدت لتكون موازية للكون كله،

(1) صفحات من مذكرات نجيب محفوظ، ص351-352.

(2) م. ن، ص263.

(3) جهاد فاضل، أسئلة الرواية، الدار العربيّة للكتاب، طرابلس، ص13-16.

وتجد ذلك في أولاد حارتنا»[1]، ولا عجب أن يلتقط محفوظ شخصياته من المقاهي التي يرتادها، فقد كانت «مخزنا ضخما للأفكار والشخصيات»[2] . وعلى هذا المنوال، اعتاد «تشيخوف» السفر في قاطرات الدرجة الثانية ليتسنّى له مخالطة عامة الناس، وقد عدّ تلك العربات أحد مصادره في التقاط شخصيات قصصه ورواياته.

جعل محفوظ من حيّ «الجمالية»، الذي عاش فيه صغيرا، فضاءً لثلاثيته، فمدار حركة شخصياته لا يكاد يتجاوز حدود الحارة إلا لمغامرة جديرة بالذكر، مثل خروج أحمد عبد الجواد إلى عوامة الأنس على ضفة النيل، أو خروج كمال عبد الجواد إلى حي الأرستقراطية الجديدة، لاستعادة ذكرى معشوقته «عايدة شداد». وما سوى ذلك، فلا يرمي شخصياته خارج الحارة التي تضفي بأعرافها معنى على أفعالها، وإذ وصف الحارة من واقع خبراته الشخصية، كونه من ساكنيها، فقد توسّع في إطلاق اسم الحارة على عوالم أكثر سعة، جعل منها حارات رمزية، ظهرت الحارة رمزا للوطن في أعمال محفوظ الواقعية مثل «زقاق المدق»، و«خان الخليلي»، و«الثلاثية»، لكنها قد تكون «رمزا للدنيا كلها مثلما في «ملحمة الحرافيش» أو في «أولاد حارتنا»[3] .

ومع أن نجيب محفوظ غادر «الجمالية» إلى «العباسية»، لكنه أكثر من زيارة حيّه القديم، والتجوال فيه. وحينما أصبح موظفا في وزارة الأوقاف، بعد إكماله دراسة الفلسفة في جامعة القاهرة، كان يغادر بيته سيرا على الأقدام باتجاه الجمالية، فيجلس في أحد المقاهي القديمة فيها، قبل أن يمضي إلى عمله. وفي زياراته الصباحية المبكرة، اكتشف أنه ليس الوحيد، الذي لم يبرأ من حيّ الجمالية، بل شاركه في ذلك آخرون غادروه قبله، وهم يداومون على زيارته كل صباح، منهم، على سبيل المثال، أحمد تيمور، سليل العائلة التيمورية المشهورة، والأمين بالقصر الملكي، الذي كان يحضر مقابلات الملك فؤاد. ومع ذلك، كان مواظبا على الإفطار الصباحي في مقاهي

(1) صفحات من مذكرات نجيب محفوظ، ص 352.

(2) م. ن، ص335.

(3) نجيب محفوظ، وطني مصر: حوارات مع محمد سلماوي، دار الشروق، القاهرة، 1997، ص14.

الجمالية، قبل أن يتوجّه إلى القصر الملكي، وذلك ديدن الكثيرين، وقد ظل محفوظ أمينا على زيارة حيّ الجمالية إلى ما بعد نيله جائزة نوبل في عام 1988. وتوقّف بعد أن تعرض للاعتداء في مساء يوم الجمعة 14اكتوبر 1994، فخضع لعلاج طويل، وفرضت الإجراءات الأمنية عليه التي منع بمقتضاها من زيارة الأماكن العامة المزدحمة[1] .

5. المعرفة السردية والمعرفة التاريخية.

أردت بالتريّث أمام تجربة محفوظ كي أغذّي فكرة الوظيفة الأرشيفية للسرد، لا بالمعنى المتحفي المخصوص ولكن بالمعني السردي العام، الذي يفتح نوافذ الكتابة على المجتمع، لا بقصد انتساخه، بل ابتكار مجتمع سردي موازله. ولا ينبغي تقويل كلامي على غير الوجه الذي أقصده، فلست من القائلين بإحلال المعرفة السردية محلّ المعرفة التاريخية، فوظائف الكتابة السردية غير وظائف الكتابة التاريخية؛ لأن التاريخ يقوم على عقد يفترض الصدق بين المؤرخ والقارئ. وفي حال أخلّ المؤرخ بمضمون ذلك العقد، لأيّ سبب، يكون قد خان العلاقة مع قارئه، وتجاهل وظيفة الكتابة، وستترتب على ذلك أخطاء جسيمة، أقلّها التزوير، أو الإغفال، فيما لا ينصّ ميثاق السرد على الصدق، ولا يشترطه، غير أنه لا يتعمّد إنكاره، حتى لو كانت الكتابة من نوع التخيّل التاريخي. وليس من الحكمة، أن يبحث القارئ عن تحقّق أحداث السرد في الواقع، كما هي، وإن تمحّل في ذلك، فهو من سوء التأويل، الذي لا يقبل في عالم السرد؛ لأن مقتضيات الخطاب السردي، لا تقوم على الدقة، والموضوعية، والتقريرية، والتوثيق، بل تتوارى الأحداث الحقيقية وراء المجازات، والرموز. ولعلها تكون أحداثا متخيّلة، تتصل بأحداث العالم الواقعي، على سبيل الإيهام، فما اشترط التمثيل السردي تطابقا بين العالمين. ولا يتطابق الكتّاب في رؤيتهم الواقع، فمفهوم الواقع عند بورخيس يختلف عند غيره، فكتابته لا تعكس الواقع كما تعكس المرآة الأشياء على سطحها، بل «تخلق واقعا جديدا يملأ به ما في تراثه من فراغات

---

(1) م. ن ص16.

ثقافية»[1] . وتتولّى الكتابة عند بورخيس وظيفة إبعاد الواقع الذي يعيش فيه، فتكون «لحظة ارتياح وعزاء» لأنها تساعده على «نسيان ذاته، والانزياح عن الوقائع الراهنة»[2] .

ما يتحصّل عليه القارئ من رواية غير ما يتحصّل عليه من بحث في التاريخ الاجتماعي، فالرواية تجمل له ما يطويه ذلك التاريخ من أسرار وخفايا، ومن أحزان ومتع، ومن عدالة أو ظلم، وهو ما يتعذّر وصفه بالبحث الدقيق، ويصعب رصده بالتاريخ. وباختصار، فيما يجعل التاريخ القارئ مشرفا على تيار الأحداث، يجعله السرد يخوض فيه، وعند هذه النقطة، فلا فائدة من السؤال عن الحصيلة المعرفية، بل السؤال عن تشكيل صور ذهنية عن الأخلاق، والعادات، وأنماط العيش، والحريات، والكراهيات، والتحيّزات، وغير ذلك من الركائز الاجتماعية الكبرى التي يقع تمثيلها وليس تقريرها. وبما أن الروائي ليس مؤرّخا، ووظيفة هذا تختلف عن وظيفة ذاك، فإن هذه الصور الذهنية، وهي قوام الكتابة السردية، تعطي لقارئ الرواية، ثم لكاتبها، معنى مصوّرا عن العالم. أي أنها تعرض عليه أشكالا عديدة للعالم، إلى درجة يتكاثر فيها فيصبح عوالم بعدد الروايات، لأن كل عالم سردي تعرضه رؤية، وتتولّى صوغه شخصيات، وينبني بأحداث غير التي يتكوّن بها عالم سردي آخر.

وحينما يُطرق موضوع الخيال والواقع في الرواية، ويثار الجدل حول انتقالها من حقبة التخيّلات السردية إلى البحث السردي، وهو جدل غطّى مراحل تطورها التاريخي والفني، فيصبح مفيدا، المرور على مفهوم التأليف نفسه، وصلته بالمؤلّف، فذلك يضيء، بصورة غير مباشرة، جانبا من الموضوع. ففي عموم الثقافات الغربية، اقترن أصل كلمة «المؤلّف» في اللاتينية، بالإنشاء، أو التأسيس، أو الصنع، فأصل التأليف يدور حول هذه المعاني، وخلال العصور الوسطى، صار المفهوم يحيل إلى شخص مسؤول عن صحة الجدل، وسلامة الأفكار، وأمسى، في العصر الحديث، يدلّ

---

(1) بيت حافل بالمجانين، ص164.

(2) أورلاندو بارون، أحاديث مشتركة: خورخي لويس بورخيص وأرنستو ساباتو، ترجمة أحمد الويزي، مجلة نزوى، مؤسسة عثمان للصحافة، مسقط، العدد 90، أبريل 2017، ص298.

على شخص ينشئ نصّا، فهو مبتكر لأمر غير موجود، وتترتب له حقوق ملكية للنص الذي يكتبه، ويملك سلطة على طرق تفسيره، وطرق استخدامه. وبتأثير من الفكر الاجتماعي عند ماركس، والتحليل النفسي عند فرويد، جرت تغطية شخص المؤلّف بمؤثرات خارجية وداخلية: أما الخارجية، فهي العوامل المؤثرة فيه، ومنها الأيديولوجية السائدة في عصر المؤلّف، وأما الداخلية، فهي الدوافع، والرغبات، والحوافز غير الواعية[1].

لكنّ مفهوم المؤلّف، كما استقر في الثقافة الغربية الحديثة، تعرض للخدش على يد «بارت» الذي اقترح التخلّص منه، وإحلال الخطاب محلّه، بمقالته عن «موت المؤلّف»، فالخطاب هو حامل الأفكار والمواقف وليس المؤلّف، ذلك أن الكتابة تلتهم شخصية المؤلّف وأفكاره وسلطته، فيتحول الخطاب إلى حامل لكل شيء. ومقصد «بارت» من ذلك، هو تقويض «بنية السلطة، التي يتضمّنها الترويج لفكرة المؤلّف، والوصف التقليدي لمفهوم التأليف، والنصية، والمؤسسة الأدبية»؛ لأنها تعكس استبدادا «يتطلّب مذهبا شبه لاهوتي لقراءة النص، وتحليله، إذ يُعتقد أن المؤلّف يضمن تقديم معنى وحيد، وثابت، ومُعرِّف للنص»[2]. أما السياق الحاضن لمفهوم المؤلّف في الثقافة العربية، فمختلف عنه في الثقافة الغربية، فهو «يحيل إلى الشخص الذي كرّس جهده لجمع مادة إخباريّة، لا تنتسب إليه. وما التأليف، في مصادر اللغة العربيّة، إلا جمع ما تفرَّق من مرويّات إخباريّة متنوّعة، ووصل بعضها ببعض، ليستقيم منها خبر أو نصّ واحد، هو في أصله أمشاج من أخبار، ونصوص أخرى، خضعت للتغيير من حذف وإضافة، وإعادة تركيب، وإدراج في سياقات جديدة، تختلف عن سياقاتها الأصليّة. وفي كلّ ذلك، لا نجد أثرًا لفكرة الابتكار، والخلق الأدبيّ»[3].

تختلف علاقة المؤلّف بالنصّ الذي يكتبه في الثقافتين، ففيما يعد المؤلّف خالقا

---

(1) أندرو بينيت، المؤلّف، ترجمة سُرى خريس، كلمة، أبو ظبي، 2011، ص 17-20.

(2) م. ن ص 30.

(3) موسوعة السرد العربي، ج2، ص8-7.

للنص في الثقافة الغربية، وصاحب سلطة في امتلاكه، يكون منسّقا لمجمل عناصره في الثقافة العربية، فلا سلطة عليه، إلا بصفته صانعا للسياق الذي يرد فيه، والحال، فما من نص بكر على الإطلاق، سواء في تخيلاته، أو وقائعه، لذلك يحسن الحديث عن نسيج نصي، تترادف مكوّناته من مصادر لها صلة بصاحبه، وبواقعه، أو بما انتهى إليه من أفكار الآخرين، فهذا المزيج الجديد الذي تختلف فيه درجة الابتكار بين هذا الكاتب، أو ذاك، يناسب الرواية، التي بمقدار ما كانت ابتكارا نوعيا في تاريخ الأدب، فهي مهجّنة من مصادر كثيرة، فاقتراضها من عالم التخيلات، وعالم الوقائع لصيق بطبيعتها الأجناسية، وصيرورتها التاريخية.

وكلّما بالغ الكاتب في صنع سياق متخيّل قابل للتصديق نجح في إحلال الخيال محلّ الواقع، ودفع ذلك بهذا إلى الوراء، فما عادت الحاجة له قائمة في ذهن القارئ، ولم يغب الأمر عن كبار الكتّاب، قال دوستويفسكي «إن ما يسمّيه معظم الناس، خياليّا، وهميّا، واستثنائيّا، هو بالنسبة لي الواقع، والحقيقة الأكثر عمقا. وليس بالرواية أتمسّك بشكل أساسي، بل بالفكرة»[1] . الفكرة عنده هي رؤية الكاتب للعالم الذي يبتكره، بإيحاء من العالم المرجعي. وهو مفهوم طوّره «غولدمان»، وجعل منه قاعدة لربط العالمين: الافتراضي، والمرجعي، باعتبار أن «الحدث الجمالي»، يقوم في تعادله مع «العالم المرجعي»، على نوعين من علاقات التعادل: معادلة بين رؤية العالم، باعتبارها واقعا معيشا، والعالم الذي أبدعه الكاتب، ومعادلة بين هذا العالم، والوسائل الأدبية، التي استخدمها الكاتب في تمثيله. وآنذاك تكون الآثار الآدبية، معبّرة عن رؤية للعالم؛ لأن بنيات العالم الأدبي، مماثلة للبنيات العقلية للجماعة المنتجة له، من غير اشتراط أن يكون العالم الافتراضي، انعكاسا لعالم تلك الجماعة[2] . وبذلك، أعطى دورا بالغ الأهمية للجماعة الحاضنة للمؤلّف، من غير إغفال لدوره، في صنع ذلك العالم، وعلى هذه القاعدة، طوّر مفهوم «رؤية العالم»، بما جعله يستجيب للتحولات، التي تتعرض لها الظاهرة الأدبية، في ضوء المتغيّر المرجعي.

(1) دوستويفسكي: حياته وأعماله، ص432.

(2) لوسيان غولدمان، الإله الخفي، ترجمة زبيدة القاضي، وزارة الثقافة، دمشق، 2010، ص12.

6. هل القارئ مصّاص دماء السرد؟

أريد، فضلا عن مناقشة صلة الرواية بالخيال والواقع، وتقلّب العلاقة بينهما من عصر لآخر، أن أتطرّق إلى السبب الذي من أجله نحبّ الروايات، فذلك مرتبط بوظيفتها في تمثيل الأحوال الفردية والجماعية؛ نحبّ الروايات لأسباب كثيرة، منها: اعتمادها على الذكاء الفائق الذي يختلط فيه الخيال بالواقع في أحداثها، وموضوع التداخل بين الاثنين، مثار جذب للقارئ، الذي تغمره المتعة، لأنه يريد فكّ الخيالي عن الواقعي، وربما خلطهما ببعض. ويريد أيضا ادعاء معرفته بما هو خيالي في رواية ما، فكأن معرفته بذلك تعطي للرواية مصداقية، وشرط المصداقية يجعله يتوهّم معرفة معمّقة بالرواية. ومن جهة أخرى، فإن رمي أحداث الرواية، وشخصياتها، في منطقة الخيال، يحول دون تورّطها في الواقع. فثمة طائفة من القرّاء، تأنف عن إقرار الصِّلة بين الخيال والواقع، ولا ترى في الواقع موضوعا صالحا للإثارة السردية؛ فرقابة الواقع، تهدّد الرواية بالجمود، وانعدام الحيوية، وبين ميل إلى التورّط مع الواقع، وميل لتبرئة الرواية منه، تثار الأسئلة حول وظيفة الرواية.

نهضت الرواية في العصر الحديث بمهمة جليلة، تماثل المهمة التي تولّتها الملحمة في العصور القديمة. فبدل مجابهة الواقع الرتيب، والقاسي في تفاصيله، عرضت سيلا من تخيلات الناس عنه، فنزعت عنه قيود الثبات في الزمان والمكان، وأطلقته في فضاء التخييل الممتع، فالرواية قرينة الخيال الإنساني الثري، في دلالته، ووظيفته. وتعبيرا عن هذا الفهم، أكد «ويلسون»، أنّ «الرواية هي الاختراع البشري، الأكثر أهمية بعد اختراع العجلة»[1] . ولا تصدر الرواية الناجحة إلا عن مزج خلاق بين عمل المخيلة ومعطيات الواقع، مزج يعطي مصداقية لأحداثها في سياق السرد، وليس لشيء خارج ذلك السياق. وقد اشترط «برديائف»، أن تتوفّر للروائي، «قدرة على أن يحيط خياله بمشكلات الحياة، وأحداثها»[2]، فتلك الإحاطة لا يراد بها رسم الواقع بتفاصيله المتشعّبة، بل الإحاطة بالمعاني المترشّحة عنه، لتكون داعمة لأحداث العالم

---

(1) كولن ويلسون، حلم غاية ما، ترجمة لطفية الدليمي، دار المدى، بغداد، 2015، ص531.

(2) نيكولاس برديائف، الحلم والواقع، ترجمة فؤاد كامل، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1984، ص33.

الافتراضي؛ ذلك أن «الروايات لا تحاكي الواقع، إنما تبدعه»[1]؛ لأن النص التخيّلي يتصف بكونه «تأليفا لا مرجعيا رغم احتمالية إشارته إلى الواقع»، فالإشارة إلى الواقع في الرواية لها وظيفة شعرية وليس مرجعية، وفي وقت ينتصب الواقع أداة لتعديل معرفة القارئ في النصوص المرجعية، فلا يتجرّأ أن يتولّى تعديل شيء في النصوص التخييلية، بحكم انزياحها عن الواقع باتجاه الخطاب، فلا تكون إلا موضوعا للتأويل[2] .

ومع أن سؤال وظيفة السرد يقبع في خلفية الاهتمام عند الشروع في قراءة الرواية، فإنه يصبح في مقدّمة الاهتمام عند الانتهاء منها. ففي الفصول الأولى من «بطل من هذا الزمان»، ينجذب القارئ إلى وقاحة «بتشورين»، دون أن يعنى بأفعاله، فهو ضابط روسي شاب، يترحّل في القفقاس، ويقترف آثاما كثيرة، ولا يأبه بنتائج أفعاله، ولكن، حينما ينتهي القارئ من الرواية، سوف يتساءل عن العبرة، التي صوّر بها ليرمنتوف شابا عدميا، يجرؤ على الاعتراف بآثامة، ويفتخر بالضرر الذي يلحقه بالآخرين، وينجو من أية مسؤولية أخلاقية، عن سوء أفعاله، ومن ثم يذهب إلى أن بتشورين، يحيل إلى الشباب الروسي المنحدر من أصول نبيلة، وقد تربّى على الترفّع، فلم يراع مشاعر الناس المحيطين به. فهو يمثل جيلا انشطر بين نظامين من القيم: نظام إقطاعي، يفصل الفرد عن مجتمعه، وآخر عسكري، يدفع به إلى مغامرة في أرض غريبة عنه، فينتهي بالقتل لتعذّر دمج النظامين. فالقارئ العارف بأحوال روسيا القيصرية، يحيّي ليرمنتوف؛ لأنه التقط بتشورين من نسيج ذلك المجتمع، فيكون دليله إلى صدق معرفته بأحوال الأمة الروسية. أما القارئ الجاهل بذلك، فينشدّ لتلك الرواية، لأنها مغامرة مثيرة يقوم بها ضابط نزق تنتهي حياته بمبارزة. فلكل من القارئين سببه، الذي يجعل من الرواية، مثار اهتمامه. وهؤلاء هم غالبية القرّاء، لكن فئة نافذة من القرّاء تتطلع إلى أكثر من ذلك، فهي تريد معرفة كيفية تمثيل الرواية

---

(1) تزفتيان تودوروف، القراءة بناء، انظر: سوزان سليمان وإنجي كروسمان، القارئ في النص، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2007، ص88.

(2) كارلهاينز شتيرله، قراءة النصوص التخييلية، م. ن، ص 105.

للعالم الروسي، وتتساءل عن طريقة البناء، وجمال الأسلوب، وتنشغل بالمعاني القابعة في تضاعيف النص.

لم يغب كل ذلك عن اهتمام الدراسات السردية، التي شُغلت بطرح أسئلة كثيرة عن طبيعة المادة التي يعتمد عليها الروائيون، فمن ذلك: كيف يقوم السرد بتمثيل التجارب التي خاضها المؤلّفون، أو عرفوها بطريقة ما من الطرق؟ وما درجة التغيير، أو التعديل، أو التزييف، التي يُحدثها الخطاب في أصل تلك التجارب؟ وهل يحرص الروائيون فعلا على تقديم تمثيل دقيق لتجاربهم، أم أنهم يزوّرون بعضها، ويتخيلون الأخرى، ويحرصون على الخطوط العامة لها؟ أفضت هذه الأسئلة، وسواها، إلى صوغ مشكلة أساسية من مشكلات نظرية الأدب: ما هو الأدب؟ هل هو تجربة، أم محاكاة لتجربة، أم تعبير عنها، أم انعكاس لها، أم إعادة إنتاج لمجمل مكوناتها، أم تخييل لها؟. حينما يقع فحص الجزء الثابت من تلك الأسئلة، سيظهر أنها تتفق على وجود خبرة تسبق عملية تشكّل الخطاب السردي.

ومهما كانت الاختلافات في زوايا النظر للظاهرة الأدبية، فلم يجرؤ رأي له قيمة، منذ أفلاطون، وصولا إلى مناهج ما بعد الحداثة، على إنكار تجارب ما قبل الكتابة، أي الخبرات التي يصعب تجريدها عن الصياغة الخطابية لها، لأن وجودها الفني منبثق من خضمّ تلك العملية، أي من خلال تمثيلها الخطابي؛ فالنصّ الأدبي يستند إلى نوع من التجربة، أو أنه يهتدي بجزء من تلك التجربة إلى أن يأخذ صيغته النهائية، فيكون تعبيرا عن تجربة مرتبطة بالمبدع، الذي يحاول أن يقدمها كاملة، أو يعرض لشذرات منها، متفاعلة مع خلاصة رؤيته، وفي بعض الأحيان يكون النصّ مستوحى من تلك التجربة، ولا يشترط فيه مطابقتها، بأي شكل من الأشكال.

يُفضّل الاسترشاد بآراء أهل الشأن في تحديد وظيفة الأدب، فذلك يكشف أن الكتابة ليست نزوة طارئة، أو هوى جامحا، بل ممارسة لها وظيفة، سواء كانت بحثا مجازيا في الأحوال الاجتماعية، أو تخييلا لها. وقد وصفتها «رضوى عاشور»، بأنها «محاولة لاستعادة إرادة منفيّة»[1]، أي أنها تعويض عن فقدان القوة، ومحاولة

---

(1) رضوى عاشور، أثقل من رضوى: مقاطع من سيرة ذاتية، دار الشروق، القاهرة، 2013، ص280.

لاستعادتها، فيما أكّد «بيتر هاندكه»، أنّ الأدب، ممثلا بالكتابة، ساعده في فهم نفسه، ووعي ذاته، وهو أعمق تجربة يعيشها الإنسان، وهو لا يغيّر الحياة، بل يوقظها، وبذلك يغيّر حياة الإنسان، لأنه «يفجّر كل الصور، والأفكار النهائية في العالم»[1] . وقد رأت فيها «أليف شفاك»، مادّة حيويّة تزيد من تماسك الإنسان، فهي «الصمغ الخفي الذي يبقي على أجزائي المختلفة، متلاصقة»[2] .

أطلق «جوزيف كونراد» الرواية إلى عوالم جديدة خارج المجال الغربي، و«اتخذ منها وسيلة، لتشخيص الفساد الإمبريالي»، وجعل وظيفتها، وصف «الحياة الطبيعية، والحسية الحقيقية، بتفصيلات تطفح إشراقا»، وزاد بأن جعل منها «محاولة عقل مصمّم، وذي عزيمة لا تتخاذل، في البحث عن العدالة، في الكون المرئي، عبر معاينتها، في ضوء الحقيقة المفردة، والمتعدّدة الأشكال، الكامنة في كلّ خاصية، من خواص الكون»[3] . وبمعنى قريب من ذلك أكد «يوسا» أن وظيفة الرواية، هي «تغيير الحياة، ودفع الإنسان إلى التأمّل. الرواية وسيلة تغيير فاعلة، شرط ألا تكون أداة ترويج أيديولوجية، أو سياسية، أو دينية، بل أن تستخدم بجدية ونزاهة، وهي تتيح استكشاف العالم، واللغة، بألذّ طريقة ممكنة. الرواية تمنح الحياة بُعدا استثنائيا، إنها إمّا تعبير عن حياة لا نملكها ونحلم بها، أو تعبير عن الزاوية الأشد حلكة، ودناءة، ومأتمية، من التجربة الإنسانية. الرواية لا تروي الحقيقة، وإن أوهمت بذلك، فهي مملكة الخيال، والفانتازيا، والكذب»[4]؛ ذلك أن «إحدى ميزات الرواية، تكمن في أنها، تتفوق على الحياة الحقيقية، في القدرة على اجتذابنا إلى أعماق وعي الناس، الذين لا نجد سبيلا آخر إلى فهمهم فهما كاملا»[5] .

يدعم هذا المجموع المتضافر من الآراء، ما كان ستندال قد قاله، حول صلة الحقيقة

(1) صحبة لصوص النار، ص124.

(2) حليب أسود، ص27.

(3) تطور الرواية الحديثة، ص92.

(4) صحبة لصوص النار، ص147-148.

(5) قراءة الرواية، ص218.

بالرواية، «لا توجد حقيقة مفصّلة عن الجنس البشري إلا في الروايات»[1] . وحتى لا يشتطّ القول، في تحميل الرواية فوق طاقتها، والدفع بها صوب وظائف، تخرج عن قدرتها، جعلها د. ج. لورنس «كتاب الحياة المشرق»[2] . وشرح «ويلسون»، وظيفتها الأساسية بقوله، «الرواية محاولة لإحداث مرآة من المرايا، التي يستطيع الروائي من خلالها رؤية وجهه. وهي محاولة لإحداث الذات، وما «وصف الواقع»، و«قول الحقيقة»، إلا أهداف ثانوية. أما هدفه الحقيقي، فهو أن يفهم نفسه، ويدرك غرضه. وبهذا، يكون قد مكّن القارئ من فهم نفسه، وإدراك غرضه الخاص به. ولا يعني هذا القول إن هدف الروائي، ليس هو «الحقيقة» في نهاية المطاف، بل إن هذه الحقيقة لا يمكن تحقيقها في النهاية، إلا بواسطة تعريف أكثر وضوحا، للصورة الذاتية»[3] .

هذا استنتاج جعل من الرواية مرآة للذات، لكنها تعكس صورا متداخلة، لتلك الذات في امتدادها الاجتماعي، ولو لم تكن كذلك، لما كان نجاح السيرة الذاتية، مرتبطا بالتاريخ[4]؛ فلا يعاب على الرواية، أن تنخرط في كشف التمازج بين التجربة الشخصية، والمسار الاجتماعي الحاضن لها، فذلك خيار مفتوح، من خياراتها الأساسية، وقد تجلّى في «السيرة الروائية»، وفيها «يمكن إعادة إنتاج الهوية السردية للأفراد، بمزيج من خلط الوقائع بالتخيّلات، فلا تتقيد الشخصية، بشروط السيرة الذاتية، التي تقتضي مطابقة مع أحداث التاريخ، ولا تتحلّل منها، كما هو الأمر في الرواية[5] .

قال «ألبيرس» بأن وظيفة الرواية هي «اطّراح الحياء»، فعمادها الانغماس، والكشف، فسائر الفنون الأدبية كانت «تسمو بأخفى خفايا الضمير الفردي، أو

---

(1) موت تزيفتان تودروف، ص44.

(2) تطور الرواية الحديثة، ص 73.

(3) فن الرواية، ص241.

(4) بول روزان، الأسس الثقافية للتحليل النفسي السياسي، ترجمة سارة اللحيدان، ويوسف الصمعان، دار جداول، بيروت، 2017، ص275.

(5) موسوعة السرد العربي، ج7، ص 199.

الجمـاعي، على نحـو رمـزي، أو تزييني، إلا أن الرواية، كـالمنمنة، تنطوي على فنّ الجزئيات. فمنذ نشأتها، تطورت باستمرار، نحو مادة تزداد غنى، ولكنها تزداد باطنية. إنّ أعـمق بواطن الكائن، وأكـثرها حـركـة، وأشـدّها سـريّة، هي الهـاوية الـتي جـذبت نحـوها الرواية، منذ أواخـر القـرن الـسـابع عـشـر. وإنّ القـارئ، من دون وعي منه بهـذا السـحر الـذي يسـتـسلم لـه بمتعـة، يتـبنّى دور مـصّاص الدمـاء، الذي يجعـل من قـراءة الروايات متعة سادية، فإذا رفضنا هذه المتعة، بدت الرواية باردة»[1] .

يوافق هذا الـرأي القـول بأن الرواية مـزيج خطابي من الأحـداث، والشـخصـيـات، والأفكار، فإن كانت وظيفتها تعويضا عن أماني ضائعة، فلا بأس بذلك، لأنها تروي ظمأ مـتجذرا في خـيـال الإنسـان، للعـدالة والسـعـادة. وإن تنكّبت عن هذه الوظيـفة اليوتوبية، فستكون تمثيلا للجانب المأساوي من التجربة الإنسانية. وفي ضوء ذلك، رأى «يوسـا»، أن «الدافع إلى الكتـابة، يأتي من الداخل، من القـاع المعتـم والغـامض، وهو الذي يوجـهنا في اتجـاهات مـحـدّدة دون أخـرى»[2] . وهو مـا ذهب «فـرويد» إليـه، حينما وضع تناقضا جوهريا بين الخيال والسعادة، فلا يأتلفان، وقرن الخيال بالتعاسة، فهـما متـلازمان : الإنسـان السـعيـد لـن يتخـيّل أبدا، إنما الإنسـان التعيس وحـده الذي يغـرق في تخـيّلاته؛ فالـتعـسـاء المسـتـاؤون، هم القـوة المحـرّكة للفنتـازيا، وكل خيـال هو تحقيق لأمنية معينة، وتصويب لحقيقة غير مُرضية[3] .

ويمكن أن تـكون الكـتـابة تعـبـيـرا عن رغـبـة لابثـة، في الكـيـان البـشـري، إذ رأت «ألفريده يلينيك»، أنها نبض محرّض «شبيه بذلك المحرّض على الفعل الجنسي، فهي نوع من الطاقة الشبقية»، وحينما تكتب تجد نفسها، في «حالات تحرّق، ورغبة، يمكن تشبيهها إلى أقصى الحدود، بلحظات التوتّر، واللذة، التي تسبق النشوة، أو هزّة الجماع. الكتابة تتطلب انفعالا شهوانيا، وهي متنفّس للدماغ الذي يقذف كي لا ينفجر، كما

---

(1) تاريخ الرواية الحديثة، ص7-6.

(2) صحبة لصوص النار، ص142.

(3) سيغموند فرويد، الغريزة والثقافة، ترجمة حسين الموزاني، منشورات الجمل، بيروت، 2017، ص67.

يحصل لحظة الذروة الحسية»[1]، فكأن الكتابة مكافئ للتجربة، فاحتجابها يماثل احتجاب الرغبة الجسدية، وتدفقها شبيه بتدفق الرغبة، والتناظر بين الاثنتين، يجعل الكتابة وسيلة، وغاية، في آن واحد. أما «الطاهر بن جلون»، فقد كفل للكتابة وظيفة جليلة، فهي «ترافق العصر، هي مرآته: أي أنها أكثر قدرة، على تحمّل بشاعته»[2]. وأضاف، «أعتقد أن الاضطرابات، هي التي تغذّي الكتابة، والأدب الحقيقي، لا يصل إلا مع الأعاصير والعواصف، لا مع الهدوء المسطّح. لا يمكن أن نصنع الأدب بالمشاعر «الجيدة»، بل من الضروري أن ندفع القارئ، إلى استثمار منطقه، وإحساسه، وانفعالاته، وخيالاته، وعنفه»[3].

7. أنواع التجارب السردية.

ستقود هذه الآراء إلى لبّ الإشكالية الخاصة بصلة الخيال بالواقع. أي عن صلة الكتابة بالتجربة، فالتجارب مفتوحة على مصادر كثيرة، وكل مواردها تَنْسبكُ في أثناء الكتابة، فلا يعود التمييز بين أصولها متاحا. ويجوز تحديد التجربة العملية في الأدب السردي، بأنها التجربة الحقيقية، التي خاضها الروائي في معظم مراحلها، بدءا من كونها بذرة أولى، مرورا بتكوّنها، وتبلورها، ووصولا إلى تقديمها منجزة في نص أدبي، بحيث يخوضها، في كل مراحلها، راغبا، كالسفر، والدراسة، والعمل، أو مرغما كالسجن، والحرب، والمرض، والمنفى، فضلا عن التجارب الأخرى كالزواج، والابوّة، والأمومة، بحيث تترسّخ ثوابتها العامة في نفسه، وعقله، وخياله، ويتضح مضمونها عنده، فتكون علاقتها به من الدرجة الأولى: أي علاقة مشاركة، وملازمة. وقد تتنوع معالم التجربة العملية، فتكون سياسية، أو دينية، أو فكرية، أو نفسية، أو عائلية. ويتوجب على الكاتب، إذا ما أراد لهذه التجربة أن تأخذ بعدا إنسانيا شاملا أن يثريها بالتنوّع، ويرتقي بها إلى مصاف التجارب المؤثّرة، ولا يكون ذلك، إلا حينما يجد

(1) صحبة لصوص النار، ص156.

(2) م. ن، ص189.

(3) م. ن، ص191.

مغزى يربطها بالتجارب الأخرى، وإلا تحولت إلى تجربة مغلقة، ومنقطعة عن سواها من التجارب الإنسانية.

أما التجربة الذهنية، فهي المتخيّلة، التي يستمدها المبدع من مصادر أخرى، بوسائل مساعدة، ولم يتعرف عليها مباشرة، إلا من خلال مرافقته لها، وتفاعله معها، والاطلاع عليها بوسائل سمعية، أو بصرية، كأحداث الماضي، وحقب التاريخ. وغالبا ما تقع التجارب الذهنية، قبل تعرّف الكاتب عليها؛ لأنها نتاج زمن آخر، فيجري عليها الكاتب تغييرا بحيث لا يكتفي بها مصدرا معرفيا، بل يتفاعل معها بوعيه الخاص. وقد يخفق في تمثيلها، فلا يستطيع ملامسة جوهرها. وتكتسب التجربة الذهنية أهميتها في الكتابة حينما يضفي الكاتب عليها روح عصره، فيتملّكها بأفكاره، وبخياله، وبأحاسيسه، وبمشاعره. فالتجارب، مهما كان نوعها، لابد لها من نسغ يجري في أوصالها، وعصر يحتضنها، ويرفدها بالحيوية، فمعايشة التجارب الذهنية، وبعثها من بُطُون السجلات، يخلع عليها الديمومة. وثمة كثير من التجارب، مصدرها التاريخ القديم، أو الأساطير، أو الحكايات، يتفاعل معها الكتّاب ذهنيا، فتفرز أعمالا روائية عظيمة.

ومن تداخل التجربتين: العملية والذهنية، يمكن توقع التجربة المختلطة، وهي خلاصة التجربتين. وما يجعل هذه التجربة مهمة، كونها تستفيد من معطيات التجربتين، على نحو يختاره الكاتب، ويثريه بحسب ما يرتئي من التبديل، والإضافة. وتستمد التجربة المختلطة حيويتها من الآفاق المُحتملة للتجربة الذهنية، والحقائق الوثيقة للتجربة العملية. وتتبين قيمة التجربة عند الكاتب، فيما يكتب، بحيث يتفاعل مع البؤرة الاعتبارية لها، ويستطيع تمثيلها، فتتبلور من خلال الاستجابة التي تحدثها، إثر صدورها عنه. فإذا ما كان باعث التجربة فكريا، أو جنسيا، أو نفسيا، أو سياسيا، أحدثت عند المتلقّي، استجابة فكرية، أو جنسية، أو نفسية، أو سياسية. فعناصر التجربة، تحتفظ بخصوصيتها، مهما تداخلت، فتظهر عندما تتحول إلى نص، وربما تغتني هذه العناصر، إذا ما قيض للتجربة، أن تلتقط من قبل متلق مبدع يثريها، وبذلك تتوالد التجارب الإبداعية في الأدب، وتتنامى، وتزيح إلى الوراء الأدب، الذي لا يستند إلى تجارب عميقة.

ويحسن الوقوف على نماذج من الكتابة السردية التي لها صلة بتجارب أصحابها، عملية كانت أم ذهنية. ما يكشف طيفا واسعا منها غذّى الأدب بأمثلة نالت التقدير والاعتبار. فقد وصف «صبري موسى» تجربته في كتابة روايته، «فساد الأمكنة» بقوله «في ربيع عام 1963، أمضيت في جبل «الدرهيب» بالصحراء الشرقية، قرب حدود السودان، ليلة، خلال رحلتي الأولى في تلك الصحراء. وفي تلك الليلة، ولدت في شعوري، بذرة هذه الرواية. ثم رأيت الدرهيب مرة ثانية، بعد عامين، خلال زيارة لضريح المجاهد الصوفي أبي الحسن الشاذلي، المدفون في قلب هذه الصحراء، عند «عيذاب». وفي تلك الرؤية الثانية للدرهيب، أدركت أنني كنت في حاجة لمعايشة هذا الجبل، والإقامة فيه، إذا رغبت في كتابة هذه الرواية. وقد وافقت وزارة الثقافة على تفرغي، من نوفمبر عام 1966، إلى نوفمبر 1967، للإقامة في الصحراء حول الدرهيب للتفكير، ومحاولة الكتابة. ولكنني بدأت كتابتها، وعام 1968 في أوله، ثم انتهيت منها وعام 1970 لم يبدأ بعد»[1] .

دلّنا الإطار الذي رسمه مؤلف «فساد الأمكنة» لأحداث روايته على نوع التجربة التي خاضها. فالبذرة الأولى ومضة عابرة قدحت في ذهن الروائي قبل الكتابة بنحو سبع سنوات. ثم أنه عاشر الصحراء، بهدف الاطلاع على عالم جديد، والكتابة عنه؛ فتخلّقت شخصية «نيكولا»، التي حملت مغزى دلّ على مرارة التجربة الإنسانية في صراعها الداخلي، وصراعها مع الطبيعة، بحيث تؤول الأحداث إلى كارثة. وما زاد من تماسك التجربة، أن الروائي استفاد من كتاب له في أدب الرحلات، أصدره في عام 1964، بعنوان «في الصحراء». ولا تكاد تخفى الأصداء المتبادلة بين الرواية، وكتاب السفر. لكن الرواية تخطّت وصف مجتمع الصحراء إلى مستوى رفيع من التخييل السردي، كما ظهر ذلك في مشهد ممارسة الحب، بين الأعرابي، وعروس البحر.

ولعل المؤشر على قيمة التجربة، في سياق الكتابة السردية، هو الصلة المتينة، بين المؤلّف وشخصياته. فما دامت الرواية، قد انتهت إلى مرحلة الخوض في معمعة الصراع الاجتماعي، فما عادت رهينة التخيلات المغذّية للروايات القديمة بكثير من

---

(1) صبري موسى، فساد الأمكنة، مكتبة روز اليوسف، القاهرة،، القاهرة، 1976، ص5.

الأحداث والوقائع. وجدت الرواية نفسها إزاء مهمة البحث المجازي في الشأن العام، بلا تفريط لشروط النوع، وفي المقدمة من ذلك، اعتماد التخييل وسيلة في التمثيل. وأراني ألتمس من قوة الصلة بين الكاتب وشخصياته دليلا في تتبع هذا الأمر في بعض روايات «الطاهر بن جلّون»، حيث يمكن تقليب العلاقة بين الطرفين، بما ينتهي إلى الملازمة بينهما. وهي ملازمة، إن لم تكن قائمة على التجربة، فهي قائمة على خبرة بالعالم المرجعي للشخصيات، والأحداث. وجدت شيئا من ذلك في رواية، «صلاة الغائب»، وهي توقيع على السيرة الذاتية للمؤلف؛ فالرواية أشبه ما تكون بيوميات بحث فيها الراوي عن هويته، بأقنعة شخصيات أخرى، في سعي منه لأن يجعل منها نظيرة له، فيعطي لجذوره الثقافية معنى في سياق التجربة السردية، فكل شخص في الرواية، كافح لتحقيق ذاته، وكأن ذلك تحقيق لذات المؤلّف.

وطرق ابن جلّون الموضوع ذاته في ثنائية «طفل الرمل»، و«ليلة القدر»، ببعض المواربة التي يقتضيها التكتّم السردي، ففيها كبر الصبي أحمد في أسرة تعدّد فيها إنجاب الإناث، ولم تنجب من الذكور سواه؛ فاستحقّ بذلك الرعاية الأبوية التي توهم نفسها بالخلود عبر الذكور، باعتباره الذكر الوحيد فيها. ثم تبينت الهوية الجنسية الحقيقية لأحمد الذي كان بنتا، لكن الأب، أقسم على امرأته ذات يوم أن تنجب ذكرا، فحتى لو كان الوليد أنثى فينبغي أن يكون ذكرا. وحينما حلّ موعد ولادة الأم أعلن الأب على الملأ أنه رزق بذكر بعد أن رزقه الله بسبع بنات. رويت أحداث هذه الثنائية على لسان الأنثى التي تلبّست هوية الذكر. ثم تشظّت هوية الشخصية حينما وصلت مرحلة البلوغ من حياتها، فإذا هي أنثى بهوية مزوّرة، فكافحت في التعايش الصعب مع هذه الهوية المزدوجة. ومن المُحال أن يطرق كاتب هذا الموضوع إلا في مجتمع يأخذ بأفضلية الذكور على الإناث، ولعل المؤلّف ينتمي إلى هذا المجتمع، وقد اختبر التراتب النوعي في الهوية الجنسية لأفراده.

ثم زاد ابن جلّون في الإفادة من معطيات التجربة الذهنية في روايته «تلك العتمة الباهرة» التي جاءت تحقيقا سرديا في مصائر شخصيات لها صلة بوقائع حقيقية من تاريخ المغرب الحديث، فكشف عن إحدى الصفحات الحالكة لحقوق الإنسان في بلاده باعتقال ضبّاط مغاربة تورطوا في عملية انقلاب ضد الملك الحسن

الثاني عام 1971م، فقضوا زهاء عقدين في سجن «تزمامارت»، وما أفرج عنهم إلا بضغوط دولية، في وقت كانت فيه السلطات المغربية، تنفي وجود معتقل بهذا الاسم على أراضيها. لجأ الكاتب إلى المباعدة بين المستوى الواقعي للأحداث والمستوى التخيلي، ليعالج الموضوع بطريقة تكتفي بذاتها في العالم الافتراضي، ولا تحتاج إلى دعائم خارجية من الواقع؛ لأن الرواية ليست وسيلة للدعوى الأيديولوجية، أو الدعوى المضادة لها، لكنها، وضعت تحت النظر المشكلة الإنسانية بأبعادها، من أجل لفت الانتباه إليها بطريقة مؤثرة. استكشف ابن جلّون برواياته عالما مركّبا من طبقات عرقية وقبلية ضرب الشقاق ضربته في أوساطها بفعل ما تحمله من موروث أخلاقي وقيمي حال دون تمدينها، فقوبلت رواياته بنقد اتهامي فحواه استرضاء الذوق الفرنسي في تخيله للعالم الشرقي. والحال هذه، فكلّ كاتب كبير يُقابل بمواقف متباينة من طرف قرّائه، يصبح موضوعا للتنازع فيما بينهم، وكل طرف يقوم بتأويل أعماله بحسب الرصيد الثقافي الذي يحمله.

لا يراد بالاستطراد في ذكر التجارب العملية، والذهنية، تقييد الكتابة السردية بأصول ثابتة لا يجوز للكاتب الانشقاق عنها، فقيمة الكتابة في الانشقاق، وليس الامتثال. وما من كتابة رهنت نفسها بالتوثيق الكامل إلا وجعلت نفسها رجعا للتجربة نفسها، فلكي تعبّر الكتابة عن هويتها، فينبغي عليها أن تتصل، وتنفصل فيما تهدف إليه، وتعبّر عنه، يحسن بها أن تتصل بالإطار الجامع للتجربة، وتنفصل عنه في الخضوع لشروط الكتابة التي هي انزياح عن مرجع، فتنتهي بإقامة عالم افتراضي مناظر للعالم المرجعي. لا تنسجم الكتابة السردية مع الأمانة في تمثيل العالم الأخير، بل في التلاعب به. من الصحيح، أن الكاتب قد يصرّح بأنه كان أمينا على صوغ تجربة مرّ بها، أو اطلع عليها، فلا تثريب عليه من ذلك القول، لأن قوله أدخل في باب الصدق الأخلاقي وليس الإبداعي، لا تطعن الزحزحة التي يشترطها الخطاب بتلك المصداقية، فحسب، بل إن الكتابة الجيدة لا تقوم إلا بذلك الطعن الجريء.

وسوف أردف ما ورد ذكره بأمثلة أخرى تؤكد استراتيجية الإفادة من التجارب في الكتابة السردية، فقد استهلّ «أندريه جيد» روايته «الباب الضيق» بقوله «الحادثة التي أرويها هنا، كان في وسع غيري، أن يضع حولها كتابا، أما أنا، فقد بذلت جَلَدي

في عيشها، وأبليت قواي. وإذن، فسأكتب ذكرياتي في بساطة، فلا أحاول، في المواضع التي تبدو فيها نُتَفًا ناقصة، أن ألجأ إلى بِدع يرقّعها، أو يجمع بعضها إلى بعض؛ فإنّ مثل هذا الجهد، جدير بأن يكدّر بقية من السرور، آمل أن أجدها في روايتي»[1] . وبهذه التوطئة، دفع بالراوي لأن يوهم القرّاء، بأن الحادثة التي يرويها واقعية، لكنه لا يستطيع الإلمام بأطرافها كلها، بل يروي ما عرفه منها. أما «توماس مان»، فقد وضع مقدمة لروايته «الجبل السحري»، جاءت بعنوان، «كلمة أولى»، ذكر فيها طباع بطل روايته «هانز كاستورب»، باعتبارها شخصية حقيقية، ووجد أنه شخص ساذج، لكن قصته جديرة بأن تروى للملأ، وعلى الرغم من أنّها قصة قديمة، و«محجوبة بالقالب التاريخي»، فيلزم «تقديمها بصيغة الفعل الدال على زمانه، والأفضل ملاءمة لحكايةٍ من عمق الماضي». ولم يجد في قدم الحكايات مانعا في روايتها، إنما وجد في ذلك فائدة عظيمة، فكلما كان الماضي أبعد، كانت قصصه أفضل. وناقش صلة القصص بالزمن، وانتهى إلى طريقة حكاية «هانز كاستورب» بقوله «سوف نرويها بتفصيل تام، بشمولية كاملة، وبتفصيل دقيق. فمتى تبدو قصة ما طويلة جدا، أو قصيرة جدا، بسبب الزمن الحقيقي، أو المدى الذي شغلته؟ نحن لا نخشى أن تُطلق علينا صفة الموسوَس، ميالين كما نحن عليه، إلى الرأي القائل، إن ما هو مضن، هو وحده، الذي يمكن أن يغدو ممتعا حقا»[2] .

وعلى هذا المنوال مضى نجيب محفوظ في رواية «أولاد حارتنا» فكتب «افتتاحية» ظهر فيها الراوي، وهو قناع المؤلّف الضمني، مشغولا في توجيه الأحداث، توجيها يوحي بصدق وقوعها «هذه حكاية حارتنا، أو حكايات حارتنا، وهو الأصدق. لم أشهد من واقعها، إلا طوره الأخير، الذي عاصرته، ولكني سجّلتها جميعا، كما يرويها الرواة، وما أكثرهم. جميع أبناء حارتنا، يروون هذه الحكايات، يرويها كلّ منهم، كما سمعها في قهوة حيّه، أو كما نُقلت إليه خلال الأجيال، ولا سند لي فيما كتبت

---

(1) أندريه جيد، الباب الضيّق، ترجمة نزيه الحكيم، دار المدى، بغداد، 2014، ص17.

(2) توماس مان، الجبل السحري، ترجمة علي عبدالأمير صالح، منشورات الجمل، بيروت، 2010، ص9، 10.

إلا هذه المصادر»[1] . شهد الراوي الفصل الأخير من أحداث الحارة، وقام بتوثيقها، لأنه «من القلّة القليلة، التي تعرف الكتابة»، كان دافعه تنظيم حكايات غير متّسقة، «تروى بغير نظام، وتخضع لأهواء الرواة، وتحزّباتهم، ومن المفيد أن تسجّل بأمانة، في وحدة متكاملة، ليحسن الانتفاع بها»[2] . عهد محفوظ إلى الراوي بنقل الأحداث من صيغتها الشفوية إلى صيغة كتابية، وعمل جهده في تنسيق أحداثها لتنسجم في إطار منطق سردي يضفي عليها مغزى. ولو جرى تقديم تلك الحكايات المتناثرة من غير ذلك الإطار، لانفرط عقدها، وغابت دلالتها، وقد عمل على إيهام المتلقي بأنه مدوّن لحكايات مروية، وليس مبتكرا لحكايات خيالية. وهذا توسّط سردي جعل حكايات الحارة تتنزّل بين الواقع والتخيّل، مما أتاح للتأويل أن يتوسّع حول المغزى الذي أراد محفوظ إيداعه في الرواية.

وحرص «سولجنيتسين» في روايته «أرخبيل غولاغ»، على كتابة توطئة أراد بها إثبات صحّة أحداثها، ما يؤكد انتقال الرواية من التخييل إلى البحث، فاعتمد الشهادات، والوثائق، واستند إلى تجربته في النفي إلى تلك الأصقاع النائية، وإن كان قد أشار إلى فقدان كثير من تلك الوثائق، «لا أعتزم البتة، كتابة تاريخ الأرخبيلات، ولم يتح لي حتى مطالعة الوثائق المتعلّقة بذلك كلها. لكن قد يفلح أحد ما في الوصول إلى هذا، أمّا أولئك الذين لا يملكون الرغبة، أيّا من كانوا، لابدّ من أنّ لديهم الوقت الكافي، لأن يقوموا بطمس الوثائق كافة، ويمحوا أيّ أثر لها. إن الأحد عشر عاما التي قضيتها هناك، ومن خلال معايشتي لتلك البشاعة، أضحت الآن بالنسبة لي، حلما تعرّى مع الزمن، من بشاعته المطلقة. وعودا على بدء، أقول: ربما أحببتُ ذلك العالم البشع لدرجة رأيتني فيها، أقوم بصياغة الخفايا، والقصص القديمة في سرد تأليفي، محاولا أن أنقل إليكم، من خلال ذلك بعضا من العظم، ومزقا من اللحم، الذي هو من حيث الواقع، مازال لحما حيّا. لا توجد في كتابنا هذا أيّ وجوه، أو شخصيات وهمية، أو حوادث وهمية خيالية، وإن الأسماء والكنى كافة تحمل

---

(1) نجيب محفوظ، أولاد حارتنا، دار الآداب، بيروت، ص5.

(2) م. ص، ص7.

تسمياتها الحقيقية، وإذا ما حصل، وكانت بعض الأسماء والكنى محوّرة، فذلك يرجع إلى قدرتي الشخصية على التذكّر، وإن كانت بعض الأسماء والكنى غير مطابقة للواقع، فذلك يعود إلى طبيعة الذاكرة الإنسانية، التي يعتورها النسيان أحيانا. كان يجب ألا يكون مثل هذا الكتاب، في حدود قدرتي واستطاعتي كإنسان، لكنه قدّر لي، أن يكون الخلاص بجلدي، هو أجمل ما حملته من الأرخبيلاك، الذي حوى ذاكرتي، وأذنيّ، وعينيّ، وتبقى مواد هذا الكتاب، الذي بين أيدينا، إما قصص، أو أحاديث مروية، أو ذكريات، أو رسائل تلقّيتها أو سمعتها مباشرة»[1] .

مهّد «إمبرتو إيكو» لروايته «اسم الوردة» بمقدمة أوهمت القارئ بصدق أحداثها، وبوجود كتاب يحمل حكايتها، بعنوان «مخطوط دون أدسو دا مالك»، لمؤلّف فرنسيّ يدعى الأب «فالي»، صدر في باريس عام 1842. والكتاب منسوخ بفرنسيّة حديثة عن آخر كتاب ظهر بالفرنسيّة القوطيّة في القرن السابع عشر. وهذا الأخير، هو ترجمة لمخطوط، كتبه باللاتينيّة راهب ألمانيّ يدعى «أدسو»، في أواخر القرن الرابع عشر الميلاديّ، عن أحداث وقعت في دير إيطاليّ خلال ثلثه الأول. وفيه شهادة دوّنها «أدسو» في شيخوخته عن زيارة لتقصّي الحقائق في ذلك الدير، رافق فيها- وهو صبيّ يافع- راهبا إنجليزيًا يدعى «غوليالمو دا بارسكافيل». وممّا جاء في المخطوط: «الآن وقد أشرفتْ حياتي الآثمّة على نهايتها، وصرتُ شيخا هرما، مثل هذا العالم، يشدّني جسمي المثقل، والمريض إلى هذه الحجرة، في دير «مالك» العزيز. ها أنا أتهيّأ لأن أترك على هذا الرقّ، بيّنة على الأحداث المدهشة، والرهيبة، التي عشتُها، وأنا شابّ، معيدا بالحروف والكلمة ما شاهدتُ، وما سمعتُ، من دون المجازفة بأيّ حكم أو استنتاج، كمن يترك للقادمين دلالات كي تتمرّس عليها في عبادة فكّ الرموز، ليجعلني الربّ بفضله، شاهدا شفّافا على الأحداث التي وقعت في دير، من الأفضل، والأرحم، ألاّ أذكر حتى اسمه، في أواخر سنة 1327 للميلاد، التي نزل فيها الإمبراطور لودفيك إلى إيطاليّا، لردّ الاعتبار للإمبراطوريّة الرومانيّة المقدّسة، حسب رسوم العليّ، ولتكذيب

---

(1) ألكسندر سولجنيتسين، أرخبيل غولاغ، ترجمة نجم سلمان الحجار، منشورات دار علاء الدين، دمشق، 2013، ص17-18.

الغاصب الدنيء الهرطيق، الذي لوّث أفينيون بالفضيحة، اسم الحواري المقدّس»[1] .

لجأ «إيكو» إلى اتباع وصف سردي متراجع، بدأ بعثوره على المخطوط في نهاية ستينيّات القرن العشرين، ثمّ عاد به إلى أصله، الذي كتب به قبل نحو ستة قرون، فرسم الوصف مسار نصّ أنشئ باللاتينيّة، ثمّ نقل إلى الفرنسيّة القوطيّة، فالفرنسيّة المحدثة، وانتهى بالإيطاليّة، فحمل حيثما ارتحل، الملامح الثقافيّة للعصور، والمترجمين الملازمين له. أدرج فيه الأب «فالي» و« إيكو» ما عنّ لهما من انطباعات وانفعالات، وخُتم تاريخ النصّ بظهور نسخته الأخيرة، التي تمثّلها رواية «اسم الوردة». شقّ المخطوط طريقه بصعوبة، بين اللغات والثقافات والبلاد، قبل أن يأخذ صياغته الأخيرة[2] .

وجارى «يوسف زيدان» سلفه «إيكو»، في رواية «عزازيل»، فانتحل صفة مترجم لنص الرواية، كما انتحل إيكو صفة مترجم نصّ «اسم الوردة»، إذ ادّعى العثور على نصّ سريانيّ، كُتب في مطلع العقد الرابع من القرن الخامس الميلاديّ، ثمّ انتدب نفسه لترجمته إلى العربيّة. لم يصرّح زيدان بأنّه المؤلّف، وأعرض عن ذلك بإصرار، فوضع مقدّمة حشد فيها الأسانيد على كونه مترجما للمخطوط، لا مؤلّفا له، وأوصى أن ينشر بعد وفاته «يضمّ هذا الكتاب الذي أوصيت أن ينشر بعد وفاتي، ترجمة أمينة قدر المستطاع، لمجموعة من اللفائف (الرقوق)، التي اكتُشفتْ قبل عشر سنوات، بالخرائب الأثرية الحافلة، الواقعة إلى جهة الشمال الغربيّ، من مدينة حلب السوريّة». وذكر «أنّها كتبت في النصف الأوّل من القرن الخامس الميلاديّ». وفيها أودع «الراهب المصريّ الأصل «هيبا»، ما دوّنه من سيرة عجيبة، وتاريخ غير مقصود، لوقائع حياته القلقة، وتقلّبات زمانه المضطرب»[3] .

يخيّل للقارئ، وهو يمضي في قراءة رواية «عزازيل»، أنّ المؤلّف لجأ إلى انتحال صفة المترجم، ليجنّب نفسه الأخطار التي قد تترتّب على مضمون الرواية. وفي مقدّمة ذلك، فضح الصراع الكنسيّ، الذي شهدته المسيحيّة، في أوّل عهدها، وكشف

---

(1) أمبرتو إيكو، اسم الوردة، ترجمة أحمد الصمعي، تونس، دار التركي،1991، ص25.

(2) انظر تفاصيل ذلك في: موسوعة السرد العربي، ج7، ص355-358.

(3) يوسف زيدان، عزازيل، القاهرة، دار الشروق، 2008، ص10.

النزاع الدمويّ بين الوثنيّات القديمة، والديانة النصرانيّة الناشئة، إلى ذلك، جنبه ادّعاء الترجمة، الأخطاء المحتملة في وصف تلك الحقبة التاريخيّة، الحبلى بالأحداث الكبيرة، فكلّما جرى التأكيد على قدم النصّ، تعزّزت مصداقيّة التجربة المطمورة فيه. لامس النصّ المفاصل الكبرى للصراعات الكنسيّة، واستوحى منها أحداثه كلها، واشتقّ بمهارة، الحيلة القائلة، بأنّ الراهب «هيبا»، كان شاهد عِيان من الدرجة الأولى على تلك الأحداث، وأنّه كان يدوّنها سرّا خلال فترة اعتكافه، فلا وسيلة أكثر إقناعا في تعزيز ذلك، من انتحال المؤلّف صفة المترجم، فبهذا النوع من الوساطة، تنبثق علاقة جديدة بين القارئ والنصّ[1] .

8. ضرورة الكذب السردي.

لاحظنا بالأمثلة التي أوردناها ضرورة الكذب السردي للإيهام بالحقيقة؛ فمجانبة الصدق، تغذّي الكاتب بأحد أسرار الكتابة السردية، والإغراق في الكذب السردي يضفي صدقا على الوقائع، فتتلّون التجارب السردية بألوان متعدّدة، وتأخذ مكانها في نسيج النصّ بأساليب متنّوعة. وفي التعبير عن هذا المعنى، قال «موراكامي»، إن «الروائي هو محترف سرد الأكاذيب»[2]، وهو ما انتهى إليه «كالفينو» بقوله «إنّ الروائيين يحكون عن ذلك الجزء من الحقيقة القابع في قاع كل كذبة». وهذا ارتياب صريح بمصداقية من يدعّي قول الحقيقة من كتّاب الرواية: «لديّ شكوكي الكبيرة تجاه الكتّاب الذين يدّعون قول الحقيقة الكاملة عن أنفسهم، وعن الحياة، والعالم بأسره، وأفضّل البقاء في جانب الكتّاب الذين يحكون عن الحقيقة، وهم يكشفون عن ذواتهم، باعتبارهم أعظم الكذّابين في العالم»[3] .

تضلّع الكذب السردي، بتاريخه الطويل، في قلب الحقائق إلى افتراءات، وأجاد

(1) انظر تفاصيل ذلك في: موسوعة السرد العربي، ج7، ص340-344.

(2) بدر السماري (مترجم) حديث الروائيين، دار أثر، 1433هـ، ص15.

(3) لطفية الدليمي، فيزياء الرواية وموسيقى الفلسفة: حوارات مختارة مع روائيات وروائيين، دار المدى، بغداد، 2016، ص323.

في تحويل الأباطيل إلى حقائق قابلة للتصديق من لدن القارئ، فتلك وظيفته، وذلك هو العدول عن الصراط المستقيم الذي يتّخذه الفكر عادة، ويعتمده السرد طريقا متعرّجا له غالبا، فمنطقة الانزياح عن الحقيقة إلى المجاز هي المستقرّ الذي يتنفّس السرد فيه بارتياح كامل. قال «برادبيري» ترتكز الكتابة على القاعدة الآتية «أن تكذب برقّة، وتبرهن على صدق كذبتك»[1]، فذلك هو ميثاق كتابة الرواية، وهو نظير ميثاق قراءة الرواية، الذي قال عنه «باموك»، بأنه يقترح علينا حياة ثانية غير الحياة التي نحياها، فنشعر أنّ «عالم الرواية الذي نلتقي، ونستمتع به، هو أكثر واقعية من الواقع نفسه»[2] .

وقد يستبدل القارئ الرواية بالواقع، حصل ذلك في «الدون كيخوته» حينما صدّق نبيل إسباني أحداث روايات الفرسان، ومعظمها من الأحداث المُحالة الوقوع، ما دفعه إلى صياغة عالمه على غرار عالمها، فخرج مُسلّحا لفرض قيم هذا العالم على ذاك. وفي خيال كلّ قارئ مدمن شيء من دون كيخوته، فقوّة السرد، تعطي أرجحية للعالم الافتراضي على العالم المرجعي، وسيكون هذا مثار متعة بالغة عند القرّاء، وهي متعة «تبدأ من قابلية رؤية العالم ليس من الخارج، ولكن من خلال عيون الشخصيات، التي تستوطن ذلك العالم»[3] .

وأفاض «كازانتزاكي» في وصف حال الانتقال من مستوى الوقائع إلى مستوى التخيلات، وما يترتّب على ذلك من تأكيد للوقائع بالكذب السردي، فحينما انتهى من دراسته الجامعية في أثينا عاد إلى كريت، فوجد حال أهله على ما كان عليه قبل أربع سنوات، فتجوّل في أرجاء قريته ليلا، وتذكّر علاقة ربطته، لليلة واحدة، بفتاة إيرلندية في كنيسة على جبل شاهق قبل أن يذهب إلى أثينا، فتوجّه إلى بيتها، وحام حوله، عساه يراها ثانية، ويستعيد ذكرى قديمة، فكانت أبواب الدار موصدة. طاف في الأحياء المجاورة، وأمضى الليلة كربا كأن ذكرى تلك الليلة أنشوطة حول عنقه، فقد

---

(1) الزن في فن الكتابة، ص17.

(2) الروائي الساذج والحسّاس، ص11.

(3) م.ن، ص17.

خذل عاشقة توقّعت منه الحبّ لكنه رحل عنها؛ فسقط مريضا مدة ثلاثة أيام، وقد أتلفه الندم على فقدان تلك الصبية في حالة من متعجّل الصبا.

وفي أول صباح اليوم الرابع قفز من فراشه، وألتقط ورقا وقلما، وبدأ الكتابة، وقد جعلته تلك اللحظة كاتبا، فأدهشته الكلمات التي سطّرها على الورق عن علاقته بالإيرلندية، فكتب «حكاية مليئة بالعاطفة، والتصوّرات الخيالية. لم يسبق لي أن تحدّثتُ إلى الفتاة بكلمات لطيفة كهذه. ولم يسبق لي أن أحسستُ بنشوة كهذه حينما لمستُها، مثلما أجد ذلك على الورق، كذب، كذبات، غير أنني، وأنا أعدّد الكذبات أمامي على الورق بدأت أفهم، لدهشتي، أنني كنتُ أجد متعة كبيرة فيها. أكانت حقيقة فعلا هذه الكذبات كلها؟ ولِمَ لمْ أكن أعرف هذه المتعة خلال ممارستي لها؟ ولِمَ وأنا أكتبها أعيها لأول مرة؟ صرتُ أحسّ بالزهو، وأنا أكتب. أعيد صياغة الحقيقة، وأشكّلها كما أحبّ أن تكون. كما كان يجب أن تكون؟ كنتُ أجمع بين الكذب والحقيقة جمعا لا انفصام له. تلك الفتاة الإيرلندية التافهة صارت شخصية أخرى. جمعتُ المخطوطة وكتبت عليها «الأفعى والليلك». لم تعد الفتاة الإيرلندية تعذّبني. غادرتني لكي تستلقي على الورق، فتخفّف قلبي، ولم أعد أفكّر بها إلا وأنا أعيد تشكيلها بالكلمات. والحقيقة التي كانت تختزن الألم في قلبي، طوال ذلك الوقت، لم تكن الحقيقة الواقعية، بل تلك المخلوقة المولودة حديثا من الخيال، فبوساطة الخيال قمتُ بطمس الحقيقية، وأحسست بالخلاص[1].

يلزم قارئ السرد أن يقوم بتحويل العبارات إلى صور في مخيّلته؛ لأن الإبداع الروائي، هو خدعة، «تمكّننا من الحديث عن أنفسنا، كأننا أشخاص آخرون، وعن الآخرين، كما لو كنّا مكانهم»[2]. وهو تعبير مباشر عن قول مجازي، صاغه «رادبيري» بقوله: «يجب أن تبقى ثملا بالكتابة حتى لا يدمّرك الواقع، لأن الكتابة لا

---

(1) نيكوس كازانتزاكيس، تقرير إلى غريكو، ترجمة ممدوح عدوان، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2002، ص121-122.

(2) الروائي الساذج والحسّاس، ص63.

تسمح إلا بالمقادير الصحيحة من الحقيقة، والحياة»[1] . وعلى هذا ينبغي تقريظ الكذب الخلاق، أي تبجيل الخيال الطلق، مجاراة لقول «نابوكوف»: من أن الأدب هو ابتكار، والكتابة السردية تنبع من الخيال، دون سواه، والقول عن رواية ما أنها حقيقية، هو إهانة للفن والحقيقة معا، فـ«كل كاتب عظيم هو مخادع عظيم»؛ لأن «فن الكتابة، هو عمل عقيم، إن لم يعْنِ بالمقام الأول أنه فن التخيّل»؛ ولهذا اشترط الكاتب الروسي، أن يكون الكاتب مزيجا من حكّاء، ومعلّم، وساحر. والسحر هو الذي يجعله كاتبا عظيما؛ فمن الحكّاء يأخذ القارئ الترفيه، والمشاركة العاطفية، ومتعة الارتحال في الزمان والمكان، ومن المعلّم يأخذ المعارف العقلية، بتصوّراتها البسيطة، لكنه من الساحر يتشرّب بذلك المزيج العبقري المبني من الخيال، وحسن التركيب[2] .

يسمح للكاتب بممارسة التخييل في حدوده القصوى، بما في ذلك إنشاء حكايات خرافية، لا ترتبط بالواقع، إلا على سبيل التأويل، ولكن يحذر عليه الوعظ، والإرشاد، فلا يُحمد التذكير بالواجبات، والدعوة إلى الأعمال الصالحة، والتحذير من العواقب. وليس مفيدا أن يقوم الكاتب بدور المرشد، ولا يحقّ له أن ينبّه، ويوبّخ، ويجرّم، فبكلّ هذا ينحرف عن أعراف الكتابة. قال كيبلينغ: «يحقّ للكاتب أن يُنْشئ حكاية خرافية، لكن لا يحقّ له، أن يحسن التخلّص منها، بموعظة في النهاية»[3]؛ ذلك هو التعارض بين ابتكار الخرافة، وصوغ الموعظة الأخلاقية، فكلما جرّدت المادة السردية من الأحكام الجازمة، والدعاوى القيمية، والوصايا التحذيرية، نجحت في تمثيل العالم المرجعي، بما يجعله صالحا لأن يكون عالما متخيلا، تعيش الشخصيات فيه، من غير تأثيم عن أفعالها.

أرغب في دعم هذا الرأي، بما ذهب إليه جوزيف كونراد «ينبغي أن تكون حرية الخيال، المُلكية الأكثر قيمة للروائي»، فبالحدّ من تلك الحرية، يتهاوى المعمار السردي،

---

(1) الزن في فن الكتابة، ص15.

(2) فلاديمير نابوكوف، القرّاء الجيدون والكتّاب الجيدون. انظر كتاب داخل المكتبة..خارج العالم، ترجمة راضي النماصي، أثير، الدمام،2016، ص 81، 67، 83.

(3) أحاديث مشتركة: خورخي لويس بورخيص وأرنستو ساباتو، ص287.

فإبداع عالَم، ليس مهمة سهلة، إلا لمن يتمتّع بموهبة خارقة. يجب أن يبدع الروائيون لأنفسهم، عالما كبيرا، أو صغيرا، يستطيعون أن يؤمنوا به بصدق. ولا يمكنهم أن يصنعوا هذا العالم، إلا على صورتهم. يمكن أن نعثر في قلب الفن الروائي على نوع ما من الحقيقة، حتى ولو كانت حقيقة درامية صبيانية، كما في روايات دوما الأب، أو حقيقة موضوعية للهشاشة البشرية، كما في روايات هنري جيمس، أو حقيقة مروّعة للجشع في العالم الوحشي الذي أبدعه بلزاك.

إن ملاحقة السعادة بوسائل قانونية، وغير قانونية، من خلال الاستكانة، أو التمرد، أو الاستثمار الجيد للتقاليد، أو التمسك المتزمّت، بآخر نظرية علمية، هو الموضوع الوحيد الذي يمكن أن يُطوّره الروائي، الذي هو مُسجِّل مغامرات البشرية بين مخاطر مملكة الأرض. إن مملكة الأرض، التي تقف عليها شخصياته، وتتعثّر أو تموت، يجب أن تدخل في خطته في التسجيل المخلص. فتضمين هذا كلّه في تصور واحد منسجم إنجاز عظيم، وحتى محاولة القيام بهذا بتروٍّ وجدية، وليس بدافع من إلحاح، غير عقلاني، لقلب جاهل، تُشكل طموحا مشرّفا؛ ذلك أن السير بهدوء حيث يمكن أن يتلهّف الحمقى للاندفاع بسرعة، يتطلب بعض الشجاعة[1] .

وردت أقوال كثيرة عن حالة الذهول التي تلازم الكاتب في لحظاته الإبداعية، وهو يبتكر عالما فسيحا من تخيلاته، ولم يخش «كالفينو» أحدا حينما اعتبر نوعا من «العُصاب»، فقال «أضع رؤيتي المعقلنة، وإرادتي، وذائقتي، وخلفيتي الثقافية، ولكن بلا تحكّم بما أفعل، وربما جاز لنا، أن نرى في هذا شكلا، من أشكال العصاب، أو الذهول الذي يرافقني في الكتابة»[2]، فالكتابة، عنده، نوع من الاضطراب النفسي، أو العقلي، له صلة بالانفعالات الهائجة، التي قد تخرج الإنسان عن طوره؛ فما الطور الطبيعي للكاتب، إنْ لم يكن الركون، والسكون، والخمول، والقناعة، وما طوره العصابي، إذا لم يكن الابتكار المذهل، والاختلاق الجامح؟ فحيثما جرى الحديث عن جوهر الكتابة، فلا يجب الأخذ في الاعتبار مفاهيم الاستقامة، والإخلاص، بل

(1) جوزيف كونراد، الكتب، ترجمة أسامة إسبر، موقع جدليّة.

(2) فيزياء الرواية وموسيقى الفلسفة. ص316 .

الافتراء، والافتئات. فهذا الحقل الدلالي، القائم على الهيجان، والشطط، هو خميرة الإبداع، فإذا وصف كالفينو ذلك بـ«العُصاب»، فلا تثريب عليه؛ لأنه يمثل في حقل الإبداع، عين التفكّر، ولبّ التدبّر، فلا كتابة في صقيع، بل على سطوح ساخنة.

لا يؤاخذ كالفينو، على وصفه الكاتب بالعُصابي، فهو لا يقدّم تشخيصا مرضيا، بل يصف حال الهياج التي يكون عليها، حينما يعتكف على الكتابة، وهي حالة لا نكاد نجد لها أثرا في مدوّنته السردية، وقد مزجت بين التخيلات التاريخية، والعناصر الأسطورية، والمجازات الرمزية، فلا يبرأ من التهمة، إلا بعرض رواياته، على شاشة التحليل النقدي، فقد اختلق مدنا افتراضية تناظر مدن العالم الحقيقي، في روايته «مدن لا مرئية»، وقصد ألا تكون قابلة للرؤية، فتظهر للعين بغير ما ينبغي أن تظهر به المدن المرئية في العالم. وفي رواية «قلعة المصائر المتقاطعة»، طرق موضوعا مثيرا للاهتمام، وهو تعذّر الكلام عند جمع من الناس، يلتئمون حول مائدة، في إحدى القلاع النائية، فلا يتمكّن أحد منهم من الإفضاء بحكايته، فيلوذون بلعب يكشف عجزهم عن التواصل اللفظي، وبذلك تنوب أشكال ورق اللعب عن الكلام.

وفي رواية «السيد بالومار» ابتكر هوية للشخصية الرئيسية، قوامها الانغماس في حالات عميقة من التأمل، ولكي تقاوم العنف، والقلق، تسبح في التأمل الذي يحقق لها المتعة. وأخيرا، طرح في رواية «لو أنَّ مسافرًا في ليلة شتاء» التناظر الشيّق بين وصف إجراءات الكتابة، ووصف الأفعال التي تقوم بها شخصيات الرواية. ومن ذلك، تقديم شخصية قاص أعمى، استأثر بمملكة السَّرد، التي لا تعرف حدودا، وقد شغف بالحكايات شغفا غامضا، وبرع في روايتها، ما مكّنه من الإتيان بالحكايات من منابعها الأولى، فلا عجب أن وُصف بأنه «المصدر الكوني، لمادة السَّرد الروائي»، فهو يريد إضفاء نوع من الانسجام، على عالم مبعثر. وإن يكن هذا النزوع عصابيا فلا ضرر منه، فتحتَ السطوح الهادئة لرواياته يموج العالم بالاضطراب، والفوضى، فيسعى السرد إلى ضبطه، وغير بعيد أن يكون قد استخلص عالمه السردي من تجاربه التأملية، ومما تأثر به من طرائق بورخيس، وكافكا، في الكتابة السردية.

انتزع كالفينو اعترافا استثنائيا من نخبة قرّاء الرواية؛ لأنه اقترح أن تكون العين البصيرة التي بها يقع اكتشاف العالم على نحو شعري، فيه من الغموض بمقدار ما فيه

من الوضوح، ولم يجانب «جون أبدايك» الصواب، حينما قال بأنه هو الذي «أوصل الرواية إلى آفاق لم تكن لتصل إليها، من دون جهده الدائب، فقد أطلق الرواية في عوالم السرد الرائعة، والموغلة في القدم»[1]؛ فألقى على الروائي مهمة استبطان العالم، وسبر غوره، واستدعاء بعض مظاهره، ولا يتحقق ذلك، من غير إعادة بنائه؛ فالكتابة غوص عميق يهدف إلى المتعة والإثارة النفسية. وهو مطلب، نادى به «فوينتس»، حينما أكد بأن مصدر الكتابة هو «الحلم الممتد الذي يعيشه الكاتب، وهو نتاج الوعي الباطن، الذي يصعب سبر أغواره»[2] . وتأتي الصعوبة من الاستعصاء، الذي لازم كل وصف، ادّعى تقديم تفسير واف للعملية الإبداعية، ولهذا ذهبت أليف شفاك إلى أن الكتابة «رحلة جوانية، لا نهائية»[3] . وذلك يوافق مضمون قول كونديرا «الرواية تأمّل في الوجود بشخصيات متخيّلة»[4] .

9. طعن الميثاق السردي.

يفضي بِنَا ما ورد ذكره في الفقرة السالفة إلى ضرورة عدم تصديق الأحداث السردية، والحذر من اتخاذ مواقف ثابتة استنادا إلى ما جاء فيها، فالمطلوب هو نوع من «التصديق السردي». وأستعين بـ«إيكو» للتدليل على ذلك بالواقعة الحقيقية الآتية: في عام 1860، توقف «ألكساندر دوماس الأب»، في مرسيليا، وهو يهمّ بعبور البحر المتوسط، للقاء «غاريبالدي» في صقلية، وزار قلعة «إيف» التي جعلها مكانا لبعض أحداث روايته «الكونت دي مونت كريستو»، حيث قضى البحّار البريء «إدمون دانتيس» أربع عشرة سنة سجينا فيها، قبل أن يحمل اسم «الكونت دي مونت كريستو».

لاحظ دوماس في أثناء تجواله في القلعة، أن المرشدين السياحيين، يقدّمون لزوار

---

(1) فيزياء الرواية وموسيقى الفلسفة، ص308 .

(2) م. ن، ص436.

(3) م. ن، ص449.

(4) بيت حافل بالمجانين، ص213.

القلعة معلومات مفصّلة عنها، بما في ذلك «الزنزانة الحقيقية» التي سجن فيها مونت كريستو، حينما كان يحمل اسم دانتيس، ويسترسلون في الحديث عن الأماكن التي وقعت فيها الأحداث، ويذكرون بعض الشخصيات، كالراهب «فاريا»، الذي أعطى دروسا لدانتيس حينما كان معتقلا معه في تلك الزنزانة، وهو الذي شدّ من عزيمته ليهرب منها. ولفته أن المرشدين يتحدّثون عن شخصيات روايته كما لو أنها عاشت فعلا في هذه القلعة، ولكنهم لا يشيرون من قريب أو من بعيد، إلى أنّ القلعة كانت معتقلا لشخصيات هامة جدا في تاريخ فرنسا، مثل «ميرابو» الثائر، والخطيب، الذي حكم عليه بالإعدام في عام 1791، بُعيد الثورة الكبرى، وقد أمضى في القلعة طرفا من عقوبته قبل إعدامه، فالمرشدون الذين عليهم تعريف الزائرين بالتاريخ الحقيقي لقلعة إيف استبدلوه بتواريخ سردية توهمها دوماس في رواية. وهو أمر يؤكد غلبة تأثير الأحداث السردية على الأحداث الواقعية. ومن هدي هذه الواقعة كتب دوماس في مذكراته «من ميزات الروائيين أنهم يخلقون شخصيات تقتل شخصيات التاريخ. والسبب في ذلك هو أن المؤرّخين يكتفون بالحديث عن أشباح، فيما يخلق الروائيون أشخاصا من لحم وعظم»[1] .

والأكثر غرابة أن «إيكو» زار قلعة إيف، بعد قرن ونصف على نشر رواية دوماس التي صدرت في عام 1844. فقام المرشدون بمرافقته لزيارة زنزانة مونت كريستو، وما اكتفوا بذلك، بل قادوه إلى النفق الذي حفره الأب فاريا، وهرب كريستو منه. فقد دمغ السرد دمغته الأبدية في طمس الحقيقة، وإشهار الأكذوبة. وتديم قلعة إيف مكانتها قبلة للزوار على جانب من الأكاذيب السردية التي تجتذبهم من شتى أطراف العالم ليروا بأنفسهم المكان الذي أمضى فيه بطل خلب ألبابهم شطرا من حياته. ومن هؤلاء «مالك بن نبي» الذي ما أن حطّ في مرسيليا، قادما من الجزائر، في عام 1925، وهو في العشرين من عمره، حتى سارع لزيارة القلعة ليرى المحلّ الذي سجن فيه

---

(1) أمبرتو إيكو، اعترافات روائي ناشئ، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2014، ص83-84.

المغامر الجسور مونت كريستو، فأعماله الخارقة تركت أثرها في نفس الفتى الجزائري، و«فعلت في صباه فعل السحر»[1] .

وحدث أن طُعن ميثاق السرد، طعنة نجلاء، أفادت السرد، أكثر مما الحقت به الضرر، لأنها ذكّرت بضرورة مراعاة شروط ذلك الميثاق وإلا كان سوء العاقبة، فلأن «دون كيخوته» لم يرع شروط ميثاق السرد، وكان يصدّق بما ورد ذكره من وقائع في روايات الفرسان، بل جاوز ذلك، إلى تطبيق مُثل أولئك الفرسان في عصره، فقد انتهى مخبولا؛ لأنه وثق، تمام الثقة، بكل ما عرضته عليه، تلك السرود الخيالية. ولم يحتمل ثربانتس ذلك الخبل، فراح يرمي بروايات الفروسية في النار كي تلتهم أوراقها المتغضّنة، وبعمله هذا، صان ميثاق السرد، ولم يسمح بتجاوزه بعد ذلك، فإن تجاوزه القارئ أصيب بالجنون، وطاف السهول الإسبانية، على هدي قدامى الفرسان، على ظهر دابة هزيلة، برفقة تابع دميم، وهو يريد إصلاح العالم بسيف مثلوم، ودرع صدئة. من الصحيح، أن ثربانتس كبح فعل التخييل المفرط، ولكنه لم يدع إلى عدم الانتفاع به في الكتابة السردية.

وتوسّع ماركيز في بيان قوة التخيّل، بإزاء ضعف قوة الواقع، فأفاد من بعض أوصاف قريته «أراكاتاكا»، التي ابتكر لها نظيرا هي قرية «ماكوندو»، ثم قال بأنّ رواية «مئة عام من العزلة»، هي خيال من الصفحة الأولى حتى الأخيرة. ولكنّ أساتذة الأدب، والسائحين، وعددا غير قليل من القرّاء اعتادوا الذهاب إلى أراكاتاكا، القرية التي ولدتُ فيها، ليروا بأعينهم، كيف هي ماكوندو. وهم يستطلعونها بدقّة، إلى حدّ أنهم وجدوا الشجرة، التي قيّدوا إليها الكولونيل أوريليانو بوينديا، والحديقة التي صعدت منها ريميديوس إلى السماء. وهناك أطفال في القرية، لم يكونوا قد ولدوا بعد، عندما نُشرت الرواية، وهم لم يقرؤوها أبدا، ولكنّهم يسمعون عنها على الدوام من الزائرين، ومن بعض الجيران. أولئك الأطفال، ينطلقون بحماس جدير بأنبل قضية، ليقتنصوا سيّاحا من محطة الحافلات في أراكاتاكا، قائلين لهم «تعالوا لمشاهدة بيت ريميديوس»، أو «أنا أستطيع أن أخذكم لرؤية شجرة الكولونيل بوينديا». ولا حاجة إلى

---

(1) مالك بن نبي، مذكرات شاهد للقرن، دار الفكر، دمشق، 2016، ص143.

القول، إنه لم يبق أي أثر لبيوت أو أشجار طفولتي، ولكن هذا لا يهم، إنها مقتضيات النبل[1] .

ولَم يقتصر الأمر على القرّاء الهواة، بل شمل الروائيين أنفسهم، وقد ذكر «باموك» الواقعة الآتية «عندما ذهبت إلى باريس لأول مرة، في الثلاثين من عمري - كنت قرأت كل الروايات الفرنسية العظيمة، فهرعت إلى الأماكن التي قرأت عنها في صفحاتها. ذهبت، كما فعل بطل بلزاك «راستيناك»، للبحث في باريس عن مرتفعات مقبرة بيريه-لاشيز، وتفاجأت من اكتشافي كم كانت عادية»[2] . وما اقتصر الأمر على باموك، فأنا الآخر، قصدتُ المقبرة ذاتها في صيف عام 2001، لرؤية المكان الذي جرى فيه إعدام قادة «كومونة باريس» الذين انتفضوا في عام 1871، وسيطروا على باريس في ظل التهديد البروسي، وبنوا متاريسهم في سهل مجاور لنهر «السين»، حيث الحدائق المحيطة ببرج «إيفل»، ولم يكن قد بُني بعدُ، وحرصتُ على زيارة النصب التذكاري للثوار، حيث جرى رصفهم أمام أحد الجدران، وإعدامهم جماعة. وجزء من تعلّقي بهم، يعود إلى صلة رامبو بهم، إذ غادر قريته، والتحق بهم. تملّكني شعور بإرواء رغبتي، في رؤية المكان، الذي خُتمت فيه تجربة استثنائية، ووصلت مبتغاي، فإذا بالنُصب التذكارية قد وضعت بإزاء جدار، وجرى إطلاق النار عليها، في تصوير خاتمة، لذلك العصيان المدني.

وكانت زيارتي للمقبرة، متعة جديرة بالاحتفاء، انبثقت من ذاكرة حيّة، بناء على رواية ماركسية، قدّمها لي تروتسكي، والعفيف الأخضر، في مقتبل عمري، فيما كتباه عن «كومونة باريس»، فتجولّت بين قبور، نُحت معظمها من مرمر أسود صقيل، وارتفعت فوقها شواهد على شكل صلبان، وهي مثوى لبلزاك، وإيلوار، وأبولينير، وبروست، ولافونتين، وموليير، وديلاكروا، وشوبان، وإديث بياف، وماريا كالاس، وسيمون سينوريه، وغيرهم. لكن الأمر الذي شدّني أكثر من غيره، هو النصب التذكاري لأبطال الكومونة. تلمّست الجدار الذي صفّوا عليه عند إعدامهم، ووقفت

(1) نزوة القصّ المباركة، ص115.

(2) الروائي الساذج والحسّاس، ص102.

أمام اللوحة التذكارية التي بعثت في ذاكرتي بطولة، فمن حيث أدرك أو لا أدرك، استجبت لنبذ الروايات، التي قرأتها عن متمردي باريس، وكأني، أرى في أعمالهم صورا متعددة لأعمال الفتى «غافروش»، في رواية «البؤساء» لهيغو، لكنهم كبروا، وأعلنوا عصيانهم ضدّ الإمبراطور نابوليون الثالث.

وغير بعيد عن زيارتي لمقبرة «بيريه-لاشيز» في ضواحي باريس، فقد زرت سهل «المنتشا» قرب طليطلة صيف 2001، وبي رغبة لرؤية «دون كيخوته»، يخبّ ببغلته أمام تابعه «سانشو بينثا»، ولم أكن أعرف «أن هناك عشاقا للكتب، يجوبون إسبانيا، وفي أيديهم، نسخة من كتاب «الدون كيخوته»[1]. فقصدتُ السهل الذي افتخر الفارس بالانتساب إليه، ومنه جاء لقبه «المنتشاوي»، وهو مسقط رأس زوجة ثربانتس، ودارت معظم أحداث الرواية في ربوعه. وعلى مشارف ذلك السهل، رحت أقرأ المغامرة التي توهّم فيها الدون كيخوته القسس كتيبة من فرسان الأعداء، فحمل عليهم على ظهر بغلته الهزيلة، «روثينانتة»، رافعا رمحه، وخلفه تابعه الأمين، وقد طمع بأن يمنحه سيده جزيرة، فيما وراء البحار، إنْ بسطَ الفارس نفوذه على هذه الفيافي، وخلّص أهلها من الخطايا.

ويحسن ذكر مثل إستقيته من «مئة عام من العزلة»، يتّصل بحدث فيها عن المجزرة المريعة، التي اقترفتها السلطات العسكرية في قتل ثلاثة آلاف عامل من متظاهري مزارع الموز، وورد ذكرها في الرواية[2] . فقد كشف ماركيز التلاعب السردي بالأحداث، لكي يعطيها وقعا مؤثرا لا صلة له بالحقيقة التاريخية التي حدثت في سنة 1927، «هذا الأمر حدث في السنة نفسها، التي ولدتُ فيها، فقد ترعرعتُ وأنا أسمع كلاما عن هذه المأساة، ورحتُ أشكّل صورة لكل ذلك. وفي أحد الأيام، عندما أردتُ إعادة بناء الواقعة، في الرواية، اكتشفتُ أنه لا توجد أية معلومات وثائقية، ولا أي معطيات موثوقة حول المجزرة. بدأتُ التقصّي، ولم يبق لديّ، في النهاية سوى

---

(1) م. ن، ص102.

(2) انظر وصف المجزرة وتداعياتها في: غابرييل غارسيا ماركيز، مئة عام من العزلة، ترجمة صالح علماني، دار المدى، دمشق، 2005، ص355-379.

نقطة شكّ واحدة: هل كان عدد القتلى ثلاثة أم سبعة؟ وعندما يرى أحدنا الساحة الصغيرة، التي اجتمع فيها العمال، ويفكّر بما يمكن أن تكون عليه الحركة النقابية، في تلك الفترة في قرية صغيرة، فإنه يتوصّل في النتيجة إلى أنه لا يمكن أن يكون عدد القتلى سوى ثلاثة أو سبعة. ولكنّني كنت قد انتهيت من كتابة ثلاثة أرباع الكتاب، وقلت لنفسي، إنه قصّة يصعد الناس فيها إلى السماء، ويقومون بأشياء من هذا القبيل، لن يكون هناك أي معنى لحشر سبعين شخصا في ساحة صغيرة، والتسبّب في سقوط ثلاثة قتلى. فكان ما فعلته، هو ملء ساحة فسيحة بالناس، وإطلاق النار عليهم، من دون تمييز، والتسبب في سقوط ثلاثة آلاف قتيل، مجزرة حقيقية، بمستوى الرواية. وكنتُ عالقا في حلقة التضخيم، لأنني تحدّثتُ قبل ذلك عن قطار مؤلّف من عدد هائل من العربات، أحد قطارات الموز القديمة، والطويلة، تلك التي تحتاج لقاطرة من المقدمة تجرّ، وقاطرة أخرى في المؤخرة للدفع، حتى يكون بالإمكان نقل الموز كلّه إلى الميناء. وكان مرور هذه القطارات، يتطلّب ساعات. إنني أتذكرها جيدا. كانت تلك القطارات تجرّ حوالي أربعين عربة، وهذا ليس بالعدد القليل، ولكنّني كنت أحتاج في الرواية إلى مئتي عربة. وبما أنه، كان على هذه العربات أن تمتلئ- بعد المجزرة- بالقتلى للإلقاء بهم في البحر، مثل الموز المتعفّن، فقد احتجتُ إلى حشر أناس كثيرين في الساحة، وإلى أن أثير هناك إطلاق نار، يؤدّي إلى سقوط ثلاثة آلاف قتيل، على الأقل».

بعد هذا الاستطراد في وصف الواقعة الحقيقية والمتخيلة، بدأ ماركيز يفسّر أمر الانتقال، من مستوى الواقع إلى مستوى السرد، وتأثير ذلك: أي بيان مقتضيات التلاعب السردي، بالحقائق وتداعياتها في المجتمع «ما الذي كنتُ أرمي إليه من ذلك التلاعب؟ هل كنتُ أريدُ التوثيق لمجزرة عمال الموز؟ لا. ما كنتُ أريده، هو أن أنقل إلى مرآة مئة عام من العزلة المتخيلة، الصدمة التي أحدثها فيّ تذكّر الناس لتلك المجزرة، عندما كنتُ طفلا. لقد كانت الذاكرة الجماعية، هي التي نقلت الواقعة من قبل، إلى ذاكرتي، وصار بإمكاني أن أسترجعها، وأنا أكتب، وأبالغ فيها، كما لو أنني عشتها. ولكن الأمور لم تنته عند هذا الحدّ؛ فالجميل هو، رؤية كيف يمكن للخيال أن يحلّ محل الواقع، مثلما يمكن للخرافة، في يوم طيّب، أن تتحوّل إلى تاريخ. ففي ذكرى

حادثة عمّال الموز، في إحدى السنوات، ألقى «سيناتور» المنطقة خطابا، في مجلس الشيوخ، محتجّا على عدم الاحتفال بصورة لائقة، بذلك اليوم التاريخي، وإهمال «مأساة ثلاثة آلاف من مواطنينا، ضحّوا بحياتهم». وعندما فتحت الجريدة، وقرأت ذلك الكلام، قلت لنفسي، «هذا هو التسمين»[1] . وحسب المدوّن الرسمي لسيرة ماركيز، فقد جرت محاولة إدارية رسمية لتغيير اسم أراكاتاكا إلى ماكوندو، وأيّد ذلك معظم أهالي القرية، لكنه لم يحصل على الإجماع الكامل[2]، وهي محاولة لإبعاد المكان الواقعي، فيحلّ المكان المتخيل محله، وذلك أمر به صلة، بقوة التخييل وشموليته.

وقد يكون التصديق بالمتخيلات السردية، مصدر خطر على الكاتب، فبعد أن نشر «نجيب محفوظ» رواية «السراب»، ظنّ أحد رواد المقهى، الذي يرتاده الكاتب، أنه المقصود بشخصية بطل الرواية، الذي يعاني ضعفا جنسيا، بعد أن أوهمه بذلك أفراد من ثلّة محفوظ، على سبيل الهزء منه، فصدّق المماثلة بينه وبطل الرواية، على الرغم من أنه لم يقرأها، فقرّر قتل محفوظ لأنه شهّر به، ولمّا أدرك الكاتب أن تهديداته جدية، إلتقاه، وحاول إقناعه بأنه ليس المقصود، وشرح له الاختلاف الكبير بينه، وبطل الرواية، ورجاه أن يقرأ الرواية ليتأكد من ذلك بنفسه. والطريف أن محفوظ عمد إلى استلهام شخصية حقيقية، باسمها، وملامحها، في رواية «خان الخليلي»، وهي شخصية «أحمد عاكف»، وكان موظفا في إدارة جامعة القاهرة، ولمّا قرأ الرواية، وعرف أنه المقصود بالشخصية الروائية، طرب لذلك، فزار محفوظ، وشكره، واعتبر ذكره لاسمه، في الرواية، تكريما له، يستحق الكاتب عليه الشكر[3] . وبهذا قوبل المؤلّف بالثناء والشكر مرة، وتعرّض للتهديد بالقتل، مرة أخرى، بسبب أوهام التصديق بالتطابق بين شخصيات رواياته، وشخصيات حقيقية. وعلى هامش هذا التبادل، بين الحقيقة والخيال، والتصديق بهذا، وتكذيب ذاك، كاد محفوظ أن يدفع حياته ثمنا،

---

(1) نزوة القصّ المباركة، ص116-117.

(2) سيرة حياة غابرييل غارسيا ماركيز، ص679.

(3) صفحات من مذكرات نجيب محفوظ، ص156.

حينما حُزَّت رقبته بسكين شاب متطرّف، بلغه أنه ضمّن روايته «أولاد حارتنا»، تعريضا بالأنبياء، حسب فتوى لأحد رجال الدين المناوئين للخيال السردي، والجاهلين بوظيفته.

يعود الخلط بين أحداث السرد وشخصياته، وأحداث الواقع وشخصياته، إلى سلطة الخطاب السردي التي تتفوق على سلطة الواقع، ولأن الوقائع الحقيقية متناثرة- ولا يكاد يظهر الخيط الرابط بينها- فلن تكون مثار اهتمام كبير. أما أحداث السرد المتخيّلة، فقد انتُقيتْ، وحُبكتْ، وجرى صوغها بطريقة لا تترك مجالا للشك في صدقها؛ فالصدق الفني في السرد هو إشباع الأحداث بأدلّة تجعل احتمال وقوعها راجحا، فتطوي إلى الوراء، سؤال الشكّ في صحتها. وقد ذهب «بارت» إلى أنه: ليس للخطاب أية مسؤولية تجاه الواقع، وليس للمرجع، في الرواية الأكثر واقعية، من «واقع». ولنتصوّر الفوضى التي سيثيرها أشدّ السرود حكمة، لو أننا فهمنا توصيفاته حرفيّا، وترجمناها إلى برنامج من العمليات، لو أدّيناها وطبّقناها عمليا. فالحاصل ليس قطعا ما نسمّيه واقعا، سوى شفرة تمثيل، وليس شفرة تطبيق: الواقع الروائي ليس قابلا للتحقّق، وستكون مطابقة الواقع، بما هو قابل للتطبيق العلمي، قلبا، وإفسادا للرواية[1] . وعلى الرغم من ذلك، فقد حدث كثيرا، أن خرق القرّاء هذه الحدود، وطعنوا ميثاق السرد، وطابقوا بين الأقوال السردية، والأفعال البشرية.

صار من الواضح أن مصدر الإقناع يكمن في قوة الخطاب السردي. وفسّر «يوسا» ذلك بقوله : من أجل تزويد رواية ما، بقدرة على الإقناع، لابدّ من سرد قصتها، بطريقة تستفيد إلى أقصى الحدود من المعايشات المضمرة في الحكاية وشخصياتها، وتتمكّن من أن تنقل إلى القارئ وهما باستقلاليتها عن العالم الواقعي، الذي يتواجد فيه من يقرؤها، فقدرة رواية ما على الإقناع تكون أكبر، كلّما بدت لنا أكثر استقلالية وسيادة، حين يوحي لنا كل ما يحدث فيها، بأنه يحدث بموجب آلية داخلية، لهذا التخيل الروائي، وليس بقسر تعسّفي، تفرضه إرادة خارجية. عندما تشعرنا رواية ما، بأنها مكتفية بذاتها، وبأنها قد انعتقت عن الواقع الواقعي، وأنها تتضمن في ذاتها كل

---

(1) س/ ز، ص 128 .

ما تحتاج إليه لكي تحيا، فإنها تكون قد وصلت إلى أقصى قدرة على الإقناع؛ فالرواية الرديئة هي التي تفتقر إلى قوة الإقناع، أو أن قوة الإقناع التي تملكها ضعيفة جدا، لا تقنعنا بحقيقة الكذبة التي ترويها لنا، وعندئذ، تظهر لنا تلك الكذبة، على حقيقتها، مجرد كذبة خادعة، بدعة تعسفية، وبلا حياة خاصة بها، تتحرك بتثاقل مثل دمى محرك عرائس سيئ، تظهر الخيوط التي يحركها بها خالقها، واضحة للعيان، وتكشف عن شرطها ككاريكاتير للكائنات الحية، ولا يمكن لمآثرها، وآلامها، أن تؤثر في مشاعرنا إلا بصعوبة، إذ هل يمكن لتلك الكائنات، أن تعيش تلك المآثر والآلام؟ هي مجرد خدع، من دون حرية، وبحيوات مستعارة، تعتمد على سيد كلي القدرة[1] .

ويمكن التمثيل على التنازع بين الواقعي والتخيّلي في السرد بـ«رباعية الإسكندرية» لـ«لورنس داريل». تتألف الرواية من أجزاء أربعة، هي: «جوستين» و«بلتازار» و«ماونت أوليف»، و«كليا». منذ اكتمال نشر الأجزاء المذكورة بين الأعوام 1957-1960، صارت الرواية تعرف برباعية الإسكندرية، واعتمدت البنية التكرارية للأحداث في ضوء اختلاف الرؤية السردية لها. استعاد داريل صورة الإسكندرية الجامعة للأعراق، والعقائد، والثقافات، في مزيج من التخيل، والغرائبية، الممثّلة للرؤية الاستشراقية في أدبيات القرن التاسع عشر، فظهرت مشبعة بالإغواء والجاذبية تعبيرا عن ذكرى هوسية بالمكان المفقود، ورمى فيها جملة من الشخصيات الباحثة عن أدوار لإشباع نزواتها، فيما ربض الراوي «دارلي»، على شرفة العالم الافتراضي للرباعية منهمكا في استكشاف روح المدينة العريقة.

لم يتخلّف داريل عن نخبة الروائيين الذين شغفوا بالمدن، وجعلوها فضاء لأحداث رواياتهم، مثل: زافون في علاقته ببرشلونة، وجويس في علاقته بدبلن، ومحفوظ في علاقته بالقاهرة، والتكرلي في علاقته ببغداد، غير أنه خلع على المدينة طابع الحنين الاستعماري، ما جعل إسكندرية السرد غير إسكندرية الواقع. ولم يدّع أنه موثّق أحداث، ورسّام خرائط، بل صرّح بالمعمار الافتراضي للمدينة، وشخصياتها، فقال: «إنّ شخصيات، وأماكن هذه الرواية، خيالية. وكذا شخصية الراوي. وما كان

(1) يوسا: الرواية الرديئة تلك التي تفتقر لقوة الإقناع، ترجمة، صالح علماني، موقع تكوين.

للمدينة، إلا أن تكون أقلّ واقعية، من الشخصيات، والأماكن»[1]، فقد انتقى أحد المشاهد الآفلة للإسكندرية، وغذّاه بالخيال، فجعلها بؤرة خلابة تستجيب لحنينه أيام كان فيها، وليست مستقلة بذاتها.

وإثر صدور الرباعية اندلع سجال بين المثقفين المصريين حول الصورة الافتراضية للإسكندرية، وشطرهم التنازع حول هوية مدينتهم شطرين؛ فالذين قرؤوها متوقّعين صورة المدينة، كما يعرفونها، لم يجدوا ما يرغبون فيه، فما عثروا على الإسكندرية التي تطابق رصيدهم من التجارب، والمعلومات، والحقائق، ولذلك وصموا المؤلّف بالخداع، وتزوير هوية المدينة، ولم يأخذوا في الحسبان أنه ركّب صورة سردية للمدينة برصيده الثقافي، وخلق يوتوبيا توافق منظوره لها، فتحرّر من الوصف الجغرافي بأن استعاد روح المكان. أما الذين أرادوا الإسكندرية فضاء رمزيا، متنوّعا، وعالميا، فوجدوا في الرباعية بصمة خالدة في تاريخ السرد، كونها حامت في الأفق المفتوح لمدينتهم العريقة.

وليس يجوز إغفال الخلط المريع بين العالمين المرجعي والافتراضي في رواية «أولاد حارتنا»، إذ وقع تأويلها على أنها سيرة رمزية لبعض الأنبياء، فحظر مجمع البحوث الإسلامية نشرها[2] جرّاء إسقاط صورة متخيّلة للمكان والأحداث والشخصيات على نظائر لها في المرويات الدينية، فكفرّ محفوظ، ووصم بالمروق عن الملة، واتهم بالإلحاد، وتعرض لمحاولة اغتيال كادت تؤدي بحياته، فكان أن نفى وجود أية صلة بين شخصيات الرواية والأنبياء، لأنها «تنتهي بتأكيد أهمية الإيمان، بوجود الذات الإلهية». وحجّته هي «إذا كانت شخصيات الرواية خيّرة، وتقوم بأدوار البطولة، فإن التفسير الموضوعي يؤكد أنّ مؤلّفها ليس ضد الأنبياء، وليس لديه النية للإساءة إليهم»، إنما أراد أن تكون القصة الكونية غطاء للمحلية[3] .

---

(1) لورنس داريل، رباعية الإسكندرية: بلتازار، ترجمة فخري لبيب، دار الشروق، القاهرة، 2009، ص6.

(2) انظر تقريري «مجمع البحوث الإسلامية» بحظر نشر الرواية وتداولها في كتاب: أولاد حارتنا: سيرة الرواية المحرّمة، ص290-296.

(3) صفحات من مذكّرات نجيب محفوظ، ص 49، 259، 382.

وصدر حكم ديني بقتل «سلمان رشدي»، إثر نشره «الآيات الشيطانية» التي وجد فيها المؤوّلون تعريضا بالإسلام. ومنعت «أرخبيل الكولاغ» لسولجنسيتين في روسيا؛ لأنها فضحت أوضاع المنفيين في سيبيريا. وحظرت حكومة الفصل العنصري، في جنوب أفريقيا «ابنة بيرغر» لنادين غورديمير؛ لأنها فضحت السياسات العنصرية في جنوب أفريقيا، ومنعت «دكتور جيفاغو» لباسترناك في روسيا، على الرغم من نيل كاتبها لجائزة نوبل؛ لانتقادها النظام الشيوعي، ومنعت «السيد الرئيس» لاوستارياس في غواتيمالا ؛لأنها عرّضت بالسياسيين الفاسدين، وحظرت «شفرة دافنشي» لدان براون، في كثير من بلاد العالم، لأنها اقترحت تاريخا يخالف الرؤية الكنسية للتاريخ المسيحي. وجرّم حيدر حيدر عن «وليمة لأعشاب البحر»؛ لما قيل من شيوع الفجور فيها، ومنعت «عشيق الليدي شاترلي» لـ د.هـ. لورنس في بريطانيا وأمريكا، بدعوى عدم مراعاة الحشمة. وحدث الأمر نفسه لرواية «يوليسيس» لجويس، بذريعة نشرها الفاحشة. ويعود كل ذلك، إلى وهم التطابق بين العالمين السردي: الافتراضي والمرجعي.

واطّرد الأمر مع أعمال أدبية أخرى، مثل «لوليتا» لنابوكوف، و«الخبز الحافي»، لمحمد شكري، و«مدار السرطان»، لهنري ميللر، بتهم البذاءة، والخلاعة، والابتذال، والمجون. كما حظرت «كوخ العم توم»، لـ« هاربيت ستاو» لأنها ناهضت العبودية في أمريكا، ودعت إلى المساواة. ومنعت «العار»، لتسليمة نسرين في بنغلادش لخدشها المقدسات الدينية، ومنعت «مزرعة الحيوان» لأورويل، لمناهضتها النظم الشمولية. وقد ذكر يوسا أن الإسبان منعوا الرواية في مستعمراتهم لثلاثة قرون، خوفا من أن يُشغل بها الهنود فينسون الله[1] . ولا تخلو الآداب الرسمية، في سائر الأمم، من وجود تحذيرات صريحة من قراءة الروايات، بذرائع دينية، أو سياسية، أو اجتماعية، جرّاء الخلط بين العالمين الافتراضي والواقعي.

حينما تولّيت تدريس رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» في إحدى الجامعات الليبية، في النصف الثاني من تسعينيات القرن العشرين، ولم يتمكّن طلبتي من

---

(1) رسائل الى روائي شاب، ص11.

الحصول على نسخ مطبوعة في البلاد، أودعت نسختي الشخصية في مكتب استنساخ، وأوصيت بعدم تصوير الفصل الذي تتحدث فيه «بنت مجذوب» عن حياتها الزوجية مع جمع من الشيوخ في القرية، وأمضيت فصلا دراسيا في تحليل الرواية. لكن إحدى الطالبات حصلت على نسخة من الرواية طبعت في تونس، وقامت بتصوير الفصل المحذوف، وتولّت توزيعه على الطلبة من دون أن تخطرني بذلك، وفي نهاية الفصل الدراسي علمت أنهم قرؤوا الصفحات التي جهرت بها عجوز عن حياتها الزوجية حينما كانت شابة، فتعرّضتُ لمساءلة إدارية وأكاديمية عن اختياري رواية فاحشة، تهذر فيها عجوز شبقة عن ماضيها، ويقتل فيها زنجي امراة بيضاء، بأن يغرز، في آن واحد، سكينه وذكره في جسدها.

يحتاج القارئ إلى معرفة الكيفية التي يجعل بها الرواية جزءا من وعيه، وواقعه، ويدرجها في نظام فكره وذوقه، بحيث يتآلف معها، ويفكّر بها، فتصبح معاشرة الظاهرة السردية، متعة لا بديل لها عنده. وما أن يتأسّس ذلك التآلف، حتى ينبثق نوع من التحالف، إذ تستجيب الرواية لمتطلّبات القارئ، حينما تعرض عليه أمثلة لا تحصى، من الموضوعات، والأفكار، وتسرّب إليه أسئلة كثيرة حول الحياة، وربما تقترح عليه حلولا يهتدي بها. وإلى كلّ ذلك، تستجيب الرواية للقارئ، حينما تمنح نفسها، لتأملاته، وتأويلاته، فتنفتح عوالمها له، ويتمكّن من قراءة شفراتها، على نحو صحيح. وهذا التفاعل، بين القارئ والرواية، يثري الظاهرة السردية، والظاهرة القرائية، ولعله، يفضي إلى إثراء معايير الكتابة، مثلما يصوغ أساليب القراءة. فالعلاقة المتفاعلة بين الاثنين، سوف تتمخض عن تطور مزدوج، يشمل الطرفين، فمداومة القارئ على الرواية تجعله قادرا على تلمّس اتجاهاتها، وكلّما غطس فيها، تكشّفت له أسرارها، لأنها بحث في أحواله.

وسوف يعزف القارئ العجول عن تأسيس صلة بروايات كافكا، وسيصاب بالخيبة من جويس، ويضلّ الطريق برفقة بروست، ويتعذّر عليه معرفة تضاريس الجنوب الأمريكي مع فوكنر. وسوف يقشعر بدنه حينما يقرأ ماركيز، الذي اختلق قرية، في يابسة الكاريبي الاستوائية، ورمى فيها ستّة أجيال، فاقتلعتها عاصفة مدارية، فإذا بالأمر كله، نبوءة دوّنت على رقاق غجري. ولكنه سيجد كل ذلك ممتعا،

حينما يكون على دراية، بأن البحث السردي، في أحوال الواقع، يلزم كل ذلك. والراجح أن القارئ المتعجّل، سينعت بورخيس بالحذلقة، إذ هو يوثّق أحداث قصصه، بمصادر مزّورة، لم تُكتب على الإطلاق. وما صدرت عن مطبعة، في أي بلد، من بلدان العالم. وسيرمي محفوظ بالهرطقة، وجبرا إبراهيم جبرا بالإباحية، والطيب صالح بالعدوانية، وإميل حبيبي بممالأة الإسرائيليين، وباموك بكره تركيا. وسيتّهم فؤاد التكرلي بالمحلّية العراقية الضيقة؛ لأن شخصياته، تتحدث بلهجة أحد أحياء بغداد، وربما يتخيّل إيكو محققا في القضاء الإيطالي؛ لأن عماد بعض رواياته التحقيق المعمّق، وسيحسب أغاثا كريستي، خريجة كلية الشرطة في لندن، لأن رواياتها تقوم باستقصاء الجرائم، والمؤكد أنه سوف يمقت أعمال رابليه، وهاشيك، لما فيها من المواقف الساخرة، والألفاظ البذيئة.

يحدث كل ذلك حينما يكون القارئ غريبا عن عالم السرد، وغير عارف بأنه بحث موارب في الواقع، لكن مداومته عليه، تصطنع ألفة بينهما، وتخلّف معرفة، وتنشئ حوارا، يتيح للتأويل المثمر أن يحلّ محل التفسير الحرفي، فينفتح عالم كافكا، بصفته مكافئا سرديا لعالم واقعي محاط بالعجز، وملفوف باللغز. ويتقبل عالم جويس بوصفه نظيرا لغويا للعالم، وفيه تتقاطع حركة الشخصيات في مدينة ساكنة، فتلوذ بخواطرها، وتتداعى ذكرياتها، وكأنها تعبر عن حيرة الإنسان الحديث. وسيجد رفقة بروست ممتعة، لأن الأشياء تبعث زمنا مضى في نفوس شخصياته، وتخفي غزارة اللغة، حركة شاحبة لمجتمع يرفل في الحيرة، غير أنه، برفقة فوكنر، سيختزل أمريكا إلى تلك المنطقة المتخيلة «يوكناباتوفا»، حيث يريد المجتمع الانقطاع عن ماض، وينفتح على حاضر، وما يتخلل ذلك من نزاعات، وتعارض في الأفكار. وسيدلف مع ماركيز إلى ذلك المرجل الساخن للنزوات، وسفاح المحارم، والشبق، والقتل، والاستبداد.

لعلّ الرواية، من دون سواها من الأنواع الأدبية، لها الكفاءة في استيعاب التجارب الإنسانية المختلفة، وتمثيل الهويات المتباينة، وعبور الحدود الثقافية، من غير خوف، أن تتعرّض للإعاقة في المسعى، وهي تتخطّى اللغات، والثقافات، أو تستوفي أحوال الإنسان حيثما كان، فطابع المرونة في مبناها، وفّر لها القدرة على ذلك، فالرواية

تلبس لبوس مرجعياتها الثقافية، وقد تمرست بذلك، فصارت قابلة للمتغيرات، وما ثبت شكلها على حال، وتعددت قضاياها، وتنوعت وظائفها، وبمرور الوقت، طوّرت قابلية في تنويع أساليبها، وأشكالها. وبهذا الثراء، غطّت على الفنون الأخرى خلال العصر الحديث، ودفعت نفسها إلى ما هو أكثر من ذلك، حينما حملت معها الهويات الثقافية للأمم، وقامت بتمثيل الأحوال الاجتماعية للشعوب، وترحّلت بين اللغات والثقافات، وما حال دونها حائل، فما انكفأت عن أمر، ولا انصرفت عن واجب، واخترقت الحواضر التقليدية، وحملت الثقافات الطرفية إلى كل مكان، ما يؤكّد براعتها في أداء وظيفتها السردية والفكرية حيثما تكون.

الفصل الرابع

طقوس الكتابة السردية

1. الحجر السحري للكتابة السردية.

بالحديث عن «طقوس الكتابة السردية»، سأنصرف إلى الوقوف على الأعراف التي يفضّل مراعاتها عند الشروع بالكتابة، وأولها العمل بمقتضى خطّة يلتزم بها الكاتب، ويواظب عليها؛ فطقس الكتابة يحتّم تقييدا بشروطه وإلا فقد جدواه، ولم يثمر عن شيء مفيد، وكلّ عمل مُحكم يستدعي مراعاة الأعراف الخاصة به من ناحية الجهد والوقت، وطول البحث والتفكير، والمراجعة والتحرير، والاطلاع على تجارب كبار الكتّاب. ومن دون الأخذ بتلك الأعراف تزلّ يد الكاتب إلى الفوضى، فينكر أهمية الخبرات الكتابية المتراكمة حوله، ويتخلّق بغير ما تخلّق به الكتّاب من أعراف رفعتهم إلى مصاف المبدعين، فذلك هو الحجر السحري للكتابة.

قال ماركيز «إنّ تأليف الكتب مهنة انتحارية؛ إذ ما من مهنة غيرها تتطلّب قدرا كبيرا من الوقت، وقدرا كبيرا من العمل، وقدرا كبيرا من التفاني مقارنة بفوائدها الآنية. إنني لا أعتقد أنّ عددا كبيرا من القرّاء يسألون أنفسهم بعد الانتهاء من قراءة كتاب ما عن عدد الساعات المؤلمة، والبلايا المنزلية التي مرّت على المؤلّف في أثناء تأليفه مئتي صفحة، أو ما هو المبلغ الذي حصل عليه لقاء عمله. وبعد هذا التقويم المحزن للبلايا، يبدو من الأساسي أن نسأل عن السبب الذي يدفعنا إلى الكتابة. والإجابة ميلودرامية بقدر ما هي مخلصة؛ فالمرء يكون كاتبا مثلما يكون أسود البشرة أو يكون أي شيء آخر. النجاح يحفّز المرء، والحظوة عند القرّاء مشجّعة. ولكن ليست هذه الأشياء سوى مكاسب إضافية؛ لأن الكاتب الجيّد سيظل يكتب باستمرار حتى

إذا كان حذاؤه بحاجة إلى إصلاح، وحتى إذا كانت كتبه لا تلقى رواجا»[1] .

وتكشف تجارب كبار الروائيين أنهم ينكبّون على الكتابة في إخلاص يضارع إخلاص المتعبّدين في عقائدهم، فانقطاعهم عنها يفصم حلقات السلسلة الذهبية التي تربط الشخصيات، ويعيق نمو الأحداث إلى الغاية المقصودة منه، ويبعثر الوحدة الدلالية القابعة تحت سطح النص. وبانبتات حلقة من هذه الحلقات المتداخلة تتفكّك الوقائع، ويتراخى إيقاع الأحداث، فيلوذ الكاتب بالإنشاء الذي هو عجز عن ابتكار الأفعال السردية، وينحسر تأثير المناخ النفسي والخيالي الذي يغذّي الكاتب بما يكتب، فلا يعود قادرا على استئناف عمله إلا بصعوبة بالغة، ويتعثر الشغف بابتكار المجتمع السردي، وبدونه تنطفئ رغبة الكاتب في المواظبة على الكتابة؛ فالروايات المميزة نتاج طقوس منتظمة مدعومة بالشغف، وليس حاصل خطرات عابرة تلوح لهذا الكاتب أو ذاك.

لا يفيد الكاتب الوقوع في سُبات طويل بدواعي انتظار الإلهام، فالصحيح أن يشغل نفسه بالتفكير في روايته، وملازمة موضوعها، فيجمع مادتها ويرسم خطوطها العامة، ويترك التفاصيل للحالة الابتكارية التي تأتي بكثير مما تحتاج إليه الرواية إبان إنشائها. وقد يتأخّر في إدراك أهمية ذلك، فيخسر سنوات من الجهد الضائع، والامتثال لطقوس الكتابة يكون عسيرا في أول الأمر، لكنه لا يلبث أن يكون شائقا بعد ذلك. ومن دونه لا يتقدّم الروائي في عمله، ويجفّ نبعه قبل الأوان. وأحسبُ أن هذا الكلام سيكون مثار ازدراء الهواة الذين يلازمهم نزق الكتابة، قبل أن تستقرّ علاقتهم بها على الوجه المفيد لهم. وسوف يكون ذلك من الطيش المحمود، لو انصرفوا إلى التفكير في ابتكار عوالم سردية جديدة، فينشقون عن السائد فيها، ويتمرّدون عليه باقتراح طرائق جديدة، وألا يقتصر دورهم على التحرّش بها من غير دراية، فذلك يعرّضهم لخطر ماحق إن جعلوا منه سنّة ثابتة في حياتهم الكتابية. وثمة فرق كبير، بين كاتب يريد التملّص من الأعراف الناظمة للكتابة، وآخر يخفق في ابتكار عالم

---

(1) جيرالد مارتن، سيرة حياة غابرييل غارسيا ماركيز، ترجمة محمد درويش، الدار العربية للعلوم، بيروت، 2010، ص9.

مثير لاهتمام القرّاء؛ ففي وقت أدعو فيه إلى مراعاة طقوس الكتابة، أشدّد على مجانبة الرتابة فيها؛ فالكتابة على وتيرة واحدة تأخذ بصاحبها إلى الخمول. وأرى من اللازم أن يجعل الكاتب الطقوس الثابتة حاضنة لتفريخ الأحداث المثيرة، والشخصيات الإشكالية، والموضوعات الخلافية، فلا يكون كتابه سجلا رتيبا يعزف عنه قرّاؤه.

تعتبر الكتابة أسّ الأدب، وقد عرّفها «بلانشو»، بأنها «مجموعة من الطقوس، وهي الاحتفال الواضح، أو الخفي، الذي عن طريقه – بغضّ النظر عمّا نريد قوله، وعن كيفية التعبير عنه – يعلن عن ذلك الحدث: أن ما كتب ينتمي إلى الأدب، وأن الذي يقرؤه، يقرأ الأدب»[1] . وتوقّعي أن يقابل أصراري على التقيّد بطقوس الكتابة، بعزوف غشماء السرد، عن قراءة هذا الفصل من الكتاب، وهو عزوف متوقّع، جراء الوهم الذي يلازمهم، باعتقاد أنّهم فوق الأعراف، فالالتباس في فهم القصد، وارد في كل حديث، يشدّد على أعراف الكتابة. ويعود ذلك إلى الخفّة، والعجلة، والطيش، وربما حدة الطبع، ومعظم المشمولين بالوصف، سيحاججون بأن عالم الكتّاب غير منظّم، في أصله، وفصله. وهو خلط مريع بين طقوس الكتابة، ومضامين الكُتب، فيعرضون عن هذا الكلام، إعراض المنكر له، والمستهجن له. ومنهم من يبدي تذمّرا من الوقت، حينما لا يتوفّرون عليه، إنما يختلسون لحظات عابرة منه، ويصبح هذا الاختلاس قاعدة يعتادون عليها، ويدافعون عنها، ويربطونها بما يظنّون أنه الإلهام، الذي يلقي في رَوْعهم، جملة من الأفكار، والمعاني المخصوصة، فكأن الكاتب، شخص اصطفي لذلك. وتلك مغالطة، يلزم التحذير منها؛ فالكتابة نوع أصيل من الشغف، والمثابرة، والعون فيها يأتي من الانكباب عليها. وقد عبّر «غوته»، عن هذا القصد بقوله: «من أراد أن يُنجز أمرا، ينبغي أن يقيّد نفسه»[2] .

لا ينبغي التفريط بنظام الكتابة تحت تأثير خواطر عارضة لم تثبت فائدتها. ولا

---

(1) موريس بلانشو، أسئلة الكتابة، ترجمة نعيمة وعبد السلام بنعبد العالي، توبقال، الدار البيضاء، 2004، ص50.

(2) عصارة الأيام، ص288.

تصدر الأحكام المستهجنة بطقوسها إلا من أشباه الكتّاب، فلا يقرّها كبارهم، بل يستبشعها عظامهم، وباقتراح إيقاع زمني منتظم للكتابة، تتوارد الأفكار بيسر؛ لأن الأبواب تكون قد شرّعت أمام الكاتب. غير أنّ هذا لا يكفي، فالكاتب الجيد، بأمسّ الحاجة إلى مراقبة إيقاع الأحداث، ومسار الشخصيات، فلا يسقط في الشروح المملّة، والأوصاف المُسهبة، والتعليقات الجانبية، فشرط الكتابة الإمتاع، وندر أن ظهرت رواية عظيمة غير ممتعة، وتلك النوادر، لا تزيد على أصابع اليد الواحدة؛ لأنها استبدلت بالإمتاع حفرا في باطن الشخصيات، ونبشا في خفايا الأحداث، ما جعل الاهتمام ينصب على ذلك. ولعلّي أفرّق بين الإمتاع، والإثارة؛ فالإمتاع قرين المؤانسة، والحبور بالأحداث، والمؤالفة مع الشخصيات، والتفاعل مع وقائع العالم التخيّلي، والتفكير بها، فيما الإثارة انفعال عارض، يبعث الخوف، أو الغضب، أو الهياج، أو الشهوة، فهي نوع من التحريض النفسي، لا يجلب المتعة الفكرية، والنفسية، لأنه يسدّ منافذ الاستغراق الذاتي بالعوالم المتخيّلة، فلا عجب أن يربط «آندي ميلر»، بين الكتاب العظيم والمتعة، بقوله «على الكتاب العظيم أن يكون مُمتعا، ليصبح كتابا عظيما»[1] .

ولا خلاف في غموض منازع الإبداع، ولن ينكشف الإبهام بستره خلف دعاوى مُلغزة، ولا تُحمد المغالاة بالقول إن الإبداع نتاج استعداد فطري يتصل بالطبع والسجية، وإن كان من الخطأ تقديم تفسير تلقائي للقضايا الملتبسة، التي لا تنكشف أسرارها. وقد تعرّض «زفايج»، في سيرته الذاتية «عالم الأمس» لهذا الموضوع، فقال «إذا نظرنا إلى هذا العالم بكل ألغازه المعمّاة، التي لا حصر لها، فإننا سنجد أن لغز الإبداع، هو اللغز الأكثر غورا، والأشدّ غموضا؛ لأن الطبيعة لا تسمح هنا، باستراقّ السمع، ولن تسمح بأن يتحرّى جوهر اللعبة أحد»[2]؛ فلا مناص من استقاء التفسير المحتمل لتلك العملية الابتكارية من تجارب الكتّاب الذين خاضوها، وجرى الاعتراف بهم، فمنهم تشتقّ شرعية الآراء حول سرّ الكتابة السردية،

وقف «فوينتس» على أمر الانضباط في الكتابة، والالتزام بأعرافها. فقال «لا

(1) سنة القراءة الخطرة، ص24.

(2) ستيفان تسفايج، عالم الأمس، ترجمة عارف حديفة، دار المدى، بغداد، 2007، ص273.

يختلف الكاتب عن البنّاء، أو سائق الحافلة: يجب عليه أن يحافظ على انضباط صارم في العمل». وروي عن «أوسكار وايلد» قوله «تسهم الكتابة في 10٪ من العبقرية، بينما يتكفّل الانضباط بالـ 90٪ الباقية منها. ينبغي أن يكون للكاتب، انضباط صارم في الكتابة؛ لأنها ليس بالعمل السهل، بل هي عمل شاقّ، يمارسه المرء، في وحدانية طاغية، والكاتب - بعكس الآخرين- يقضي معظم وقته وحيدا، فهو ليس عضوا في شركة ما، وهو لذلك لا يمتّع نفسه، إذا ما نظرنا إلى المتعة، من وجهة نظر المشاركة الاجتماعية الصاخبة. الكتابة من أكثر المهن تعايشا مع الوحدانية، وينبغي أن يكون الكاتب غارقا في عشقها حتى يتمكّن من تحمّل تبعات الوحدانية المفرطة، التي تترتب عليه»[1] .

2. في قدح الموهبة والإلهام.

أراني أشدّد على ملازمة الكاتب لعمله أكثر من تشديدي على «موهبة» الكاتب، وعندي الحجج الوافية على ذلك، فأنا أجهل مفهوم الموهبة غير القدرة على نسج النصوص بأسلوب مميز، واستعداد نفسي للتخييل المثمر، والقدرة على رسم مشاهد سردية معبّرة عن الأحداث. وذلك من نتاج المراس بالكتابة، وقوة الملاحظة في التفاصيل، والتفكير في بلوغ أفضل طريقة في الإفصاح عمّا يريده الكاتب، فالموهبة مفهوم مبهم، قد يراه غيري هبة، أو لُطفا يناله ذوو الحظ، أو استعدادا فطريا للبراعة في الكتابة، لكنني لا أرى في ذلك إلا محاولة تفلّت من الأخذ بأعراف الكتابة وطقوسها، فما بلغني، ولا أظنه بلغ غيري، أنّ وحيا هبط على كاتب، وناب عنه في كتابة رواية. على أنني لا أبخس بعض الكتاب حسّا عميقا بالكتابة لا يتوفّر عند جمهورهم، ولا أغفل تبصّرهم في شؤونها بأفضل من سواهم، فتلك من الاختلافات الطبيعية بين الكتّاب الذين يتباينون في رؤيتهم للكتابة، ويختلفون في معالجة موضوعاتهم.

حيثما يدور الحديث عن الكتابة السردية، فيحسن الترفّع عن القول، بالموهبة

---

(1) فيزياء الرواية وموسيقى الفلسفة، ص434.

الخارقة، التي يختصّ بها هذا الكاتب، ويُحرم منها ذاك، فكأنها هبة إلهية، تُلقى في القلب وحيا، وتنفث سحرها في النفس خفية، وتأتي بالأعاجيب. أي ما يُعرف بالإلهام، الذي خصّه «بوشكين» بالشعراء، فقال «قلب الشاعر فحمة سوداء، تستحيل قطعة متوقّدة، عندما تهبّ رياح الإلهام عليها، ثم تغدو جمرة خابية بعد انحسار الريح عنها»[1] . ومع الاحتراس في تعميم ذلك على الشعراء، فهو أبعد ما يكون عن الروائيين، ومنهم «يوسا»، الذي شكّك في ذلك، ونزع الشرعية عن النبوغ في الكتابة السردية، وأرجعه إلى العكوف عليها؛ فالنبوغ «لا يظهر إلا عبر سياق طويل، وسنوات من الانضباط، والمثابرة»، ودليله، «لا وجود لروائيين مبكّرين»[2] .

وقد سخر «زافون» في روايته «لعبة الملاك» من موضوع الإلهام الذي يهبط على الكاتب، ويضع على قلمه ما عجز عنه في لسانه، فقد قبل الروائي «مارتين»، وهو بطل الرواية، بأن تكون «إيزابيلا» مساعدة له لكي تتعلّم الكتابة، فتعسّر عليها الشروع فيها لحداثة تجربتها، فلم يهبط عليها وحي الكتابة، ما أغضبه، فقال لها «الوحي يهبط عليك حين تسندين مرفقيك إلى المنضدة، ومؤخّرتك على الكرسي، وتبذلين الجهد. اختاري موضوعا، أو فكرة، وشدّي فكّيك بقوة، حتى لو توجّعتِ. هذا هو الوحي»[3]، فتبادلا النظرات الصامتة كعدوّين، ومضيا في تنفيذ بنود الاتفاق المبرم بينهما، لكن إيزابيلا تقاعست عن تنفيذ الجزء الخاص بها في الكتابة، أما هو فمضى في التأليف بالدوام على الكتابة، وقال «يولد الإلهام من صلب الروتين، إذ لم تمض أقل من ثمان وأربعين ساعة على توطيد النظام الجديد حتى اكتشفتُ أني أستعيد عنفواني، كما كان عليه خلال أعوامي الـمتالّقة، وسرعان ما أثمرت ساعات الإقصاء في المكتب بصفحات وصفحات، وكنت شبه متيقّن من أني قطعت شوطا من تكوين العمل، حتى تجاوز كونه فكرة هائمة وغدا واقعا»[4] .

---

(1) حلم غاية ما، ص 172.

(2) رسائل الى روائي شاب، ص14.

(3) لعبة الملاك، ص299.

(4) م. ن، ص352.

واستنكف «موم» من استخدام كلمة «الإلهام»؛ لأنها «تنطوي على شيء من الادّعاء، عندما تستخدم في مجال النثر»[1] . ومع أن الروائي يعيش حالة خاصة في أثناء الكتابة، فتتداعى إلى ذهنه الأفكار، كونها ثمرة تجارب مرّ عليها زمن طويل، فرسبت في قاع الذاكرة، ثم راحت تتدفّق بشكل صور لفظية، فلا يسعه «إلا أن يلجأ إلى المثابرة، والدأب، معتمدا على كفاءته، فإذا استطاع بهذه الوسائل، الاحتفاظ باهتمام القارئ، حقّق المعجزة»[2]، فكتابة الرواية سبر عميق للأحوال الاجتماعية، يصعب ظهوره، من غير استكمال رؤية الكاتب للعالم، واستيفاء وسائله في التعبير عن تلك الرؤية . ولم يتأخّر محفوظ، في التشكيك في أمر الإلهام، في الكتابة الروائية، فعزا الكتابة إلى النظام الدقيق الذي يأخذ به الكاتب، ولا ينتظر الخطرات العابرة. وضرب مثلا لذلك، بالنظام الذي اتخذته جورج صاند، واتّبعه بلزك، وفلوبير، وتولستوي، فكل منهم، له «نظام في الكتابة لم يتغير، منذ أن أدركتهم حرفة الأدب»[3] .

وطرق «موراكامي» الموضوع، من زاوية أخرى، فالموهبة استعداد الكاتب لصقل خبرته، وبذلك قيّدها بالمراس: إذا سألتني عن الموهبة، فسيكون جوابي: التركيز، والقدرة على توجيه كمية الموهبة المحدودة، التي تمتلكها على نقطة جوهرية واحدة. إذا لم تمتلك هذه القدرة، فلن تضيف شيئا مميزا للكتابة. واختار أن يتحدّث عن تجربته في الكتابة: من عادتي، أن أقضي ثلاثة ساعات إلى أربع يوميا في التركيز على عملي. أجلس إلى مكتبي، وأكرّس انتباهي، على ما أكتبه فقط. لا أفكر بأيّ شيء آخر. لا أنظر إلى أي شيء آخر. والصفة المهمة الأخرى، التي يجب أن يمتلكها الروائي، بعد التركيز، هي الصبر. حتى لو كنت تكتب بتركيز، ثلاث أو أربع ساعات كل يوم، لن يكون لديك رواية بدينة، إذا تعبت بعد أسبوع. الروائي يحتاج إلى القوة، من أجل التركيز يوميا، طوال نصف سنة، وحتى سنة، أو سنتين، على رواية واحدة. من حسن

(1) عشر روايات خالدة، ص14.

(2) عشر روايات خالدة، ص15.

(3) صفحات من مذكرات نجيب محفوظ، ص340.

الحظ، أن هناك إلى جانب الموهبة، التركيز والصبر. وعلى هذا الأساس، من الممكن تعلّم الموهبة باكرا من خلال التمرين، أو تحسين نوعية الموهبة. عليك أن تجلس كل يوم إلى المكتب، وتركّز على موضوع واحد، عندها ستنمو لديك قوة التركيز، والتحمّل[1] .

وذلك ما قصد إليه «ساراماغو» بقوله: «لا أؤمن بالإلهام، بل لا أعرف حتى ما هو. الكتابة هي عملي. إنها ما أقوم به، ما أبنيه بيدي ورأسي. ما أعرفه هو، أنه يجب عليّ، أن أقرّر الجلوس إلى مكتبي، وليس الإلهام ما سيدفعني إلى الجلوس. شرط الكتابة الأول، هو الجلوس، ثم تأتي الكتابة»[2]؛ ذلك أنّ «الكاتب المحترف، لا يمكنه أن يكتب، حين يحلو له ذلك فقط، وإذا انتظر حتى تؤاتيه نفسه، ويهبط عليه الإلهام، فسوف يطول به الانتظار، وينتهي إلى إنتاج ضئيل، أو لا ينتهي إلى شيء. إن الكاتب المحترف، هو الذي يخلق الجوّ المؤاتي، وإن له إلهامه أيضا، ولكنه يخضع هذا الإلهام لإرداته، إذا عوّد نفسه العمل ساعات منتظمة»[3] . وقال زولا: «الاشتغال في ساعات منتظمة، هو الشرط الأول، من شروط العمل الطويل الأمد، الذي يطمح المرء إلى إنجازه بقوة، حتى شوطه الأخير»[4] .

إن بذل الجهد في التنقيب عن أمثلة على حضور شيء يقرب من الموهبة، قد يفضي بنا إلى العثور، على أشباه لليرمنتوف، وآسيا جبّار، وكامو، وكنفاني، وهمنغواي، وفيتزجرالد، ولكن، في الغالب الأعمّ، الرواية حصيلة نضج في الأفكار، ونتاج قدرة على استيعاب حركة المجتمع، والاطلاع على التراث السردي، وصلتها بالموهبة، تكاد تقتصر على الخبرة والدراية بمقتضيات الكتابة، والنبوغ فيها نادر. وكبار الكتّاب حبوا طويلا في منطقة السرد قبل أن يقفوا على أقدامهم، وكلّت أبصارهم من طول النظر في أعمال أسلافهم؛ وفِي السرد، لا نكاد نظفر بطرفة بن العبد، ورامبو، وأدونيس، وأشباههم من الشعراء الموهوبين في أول أعمارهم إلا بجهد جهيد. وحينما

---

(1) هاروكي موراكامي: أهم صفة يجب أن يمتلكها الروائي؟ ترجمة ميادة خليل، موقع تكوين.

(2) صحبة لصوص النار، ص52.

(3) عصارة الأيام، ص185.

(4) في الرواية ومسائل أخرى، ص112.

ننظر في الروايات الأولى لمحفوظ، مثل «عبث الأقدار»، ودوستويفسكي، مثل «الفقراء»، وهيغو، مثل «آخر يوم في حياة رجل محكوم عليه بالإعدام»، وستندال مثل «أرمانس»، وفلوبير مثل «مذكرات مجنون»، وماركيز، مثل «الأوراق الذابلة»، فلا تنبئ بروايات مثل: أولاد حارتنا، والأخوة كارامازوف، والبؤساء، والأحمر والأسود، ومدام بوفاري، ومئة عام من العزلة، فما المسار الذي سلكه هؤلاء الروائيين، لبلوغ تلك الرتبة العالية غير المثابرة؟، فالكاتب الطموح لا يحقق غايته في ليلة وضحاها.

لا ينبغي المبالغة في تقدير قيمة القول الشائع، بأنّ النص الأدبي، نفثة يطلقها المبدع في لحظة إلهام خاصة به، فذلك القول، يجانب حقيقة المعاناة التي يعانيها الكتّاب، فقد تصحّ على خطرة شعرية موقّعة، لكنها لا تصحّ على عمل سردي خضع لتقاليد الكتابة، وما تقتضيه من بحث، وتحقيق، وتحرير. فانصراف الروائي إلى التفكير بالعالم الافتراضي الذي يقوم بابتكاره، يستدعي معاشرة تستغرقه من ناحية الجهد، والوقت، والتفكير، ما لا يقدّره الكتّاب المتعجّلون. فمثلا، واظب «همنغواي» على الاستيقاظ باكرا بين الخامسة، والسادسة صباحا، للبدء بالكتابة: عندما أعمل على قصة، أو كتاب، أبدأ كلّ صباح حين يطلع الضوء، فأكتب بلا توقّف، وأتوقّف عندما أعرف، ما سيحدث لاحقا. اكتب حتى تعرف أنك ما زلت تملك المزيد، من عصير الكتابة، أنك ما زلت تعرف ما سيحدث لاحقا، عندما تتابع الكتابة. لا شيء يمكنه أن يؤذيك، لا شيء سيحدث، لا شيء له معنى، حتى يأتي اليوم التالي، وتتابع ما كنت تفعله من قبل. ما يصعب تجاوزه حقّا، هو الانتظار إلى اليوم التالي. وكان همنغواي، يكتب واقفا قبالة خزانة كتب بارتفاع صدره على آلة كاتبة. وقبل ذلك كان، يكتب على ورق خفيف بخفّة قشر البصل، وبقلم الرصاص. وكان يتابع عدد الكلمات التي يكتبها يوميا كي لا يخدع نفسه[1]، وقد داوم على طريقته هذه في كتابة رواياته، ومنها «الشيخ والبحر»، و «لمن تقرع الأجراس»، و«عبر النهر ناحية الأشجار».

---

(1) هيفاء القحطاني (مترجمة) طقوس الكتابة لدى إرنست همنغواي، موقع تكوين.

3. مرحبا أيتها العزلة.

تأتي العزلة في مقدمة طقوس الكتابة المفيدة، ولا أقصد بالعزلة الانقطاع عن العالم، فالعالم هو الموضوع الأثير عند الكتّاب، ومنه يستلهمون الأحداث، والشخصيات، والمواقف، وهذا أمر، لا يكاد يثار حوله أي خلاف، بل أقصد اعتكاف الكاتب في المكان المناسب له، فينصرف للكتابة، وهي مداومة تقوم على الرغبة في مصاحبة التأليف، والاستمتاع به، فتمكّنه العزلة من ابتكار العالم السردي، وحينما يفرغ من ذلك ينصرف إلى التحرير، فمهمة بناء العالم المتخيل، بصورته الأولى، تماثل في الأهمية ما يتبع ذلك من تحرير يطال الأسلوب، واللغة، وطبائع الشخصيات، وأفعالها، ومجمل ما تقتضيه الكتابة السليمة من حسن الصوغ السردي، وبلاغة التعبير، وجودة السبك. تمكن العزلة المؤلّف من غرس البذرة الأولى، ثم التكّفل برعايتها، فيما بعد، من ناحية المبنى والمعنى.

لا يتعارض هدوء الكاتب، وانصرافه إلى تنظيم وقته، مع ابتكار عالم صاخب، واختلاق حبكات مثيرة، فطقوس الكتابة، لا تشترط تلازما بين هذا وذاك، وقد أوضحت «أليف شفاك» ذلك، بقولها: «لا نحتاج، عندما ننشغل بالسرد، إلى تسييج أنفسنا بحدود المنطق. لكن على العكس هو ما نريده، الاندفاع إلى الغوص بمقدمة رؤوسنا في بحيرة اللامعقول، البحيرة التي تبدو، لفرط كثافتها، بلا قرار، وبذلك نستطيع الكتابة عن القوى الخارقة، والسحر، والجنيّات. وهذا لا يتعارض مع أننا، في حياتنا اليومية، نتقيّد بقوانين مختلفة، قوانين تشكل عالمنا المنطقي والمتصلّب»[1] .

دعم «باموك» الرأي القائل بأن العزلة دواء ناجع للكتابة، وضرب مثلا استقاه من تجربته في ممارسة الكتابة «لم أكن صديقا لأيّ من الكتاب الأتراك في جيلي، وزادتني العزلة قلقا على مستقبلي، واكتشفت أن ثمة آخرين، يشعرون بمثل ما أشعر به، وأن المسافة بين ما كنت أشتهيه، وما حققته، مسافة طبيعية، وأن نفوري من الحياة اليومية المعتادة، ليس علامة على علّة تعتريني، بل دليل ذكاء، وأنني ينبغي، أن أحافظ على العادات البسيطة الغريبة، التي تؤجج جذوة خيالي، وتعينني على

---

(1) حليب أسود، ص197.

الكتابة»[1]، ثم ربط ذلك، بالانكباب اليومي على العمل المنتج «أكتبُ طوال النهار. أحبُّ أن أعيش في الخيال. بعض الكتّاب يشتكون من معاناة في الكتابة. أنا حين أكتبُ أكون سعيدا، وحين لا أكتب، أو أكتبُ بلا جدوى، ولا أتمكّن من التوغّل في عالم الرواية، أكونُ تعيسا جدّا، أكونُ متفائلا حين أكتب. أرى نفسي مثل مهووس بالكتابة، أظلُّ أشتغل لمدّة عشر ساعات على الطاولة[2] .

وكان «بروست» قد ابتكر طقوسا صارمة في الكتابة، تقيّد بها، وبخاصة في السنوات التي سبقت وفاته، إذ عزل نفسه في غرفة مبطنة بالفلّين للحيلولة دون الضوضاء الخارجية، وللتخفيف من الربو الذي كان يعاني منه، وكان يسند نفسه بوسائد وهو جالس في فراشه، ويكاد يطفئ ضوء غرفته، لأنه يؤمن بأن الكتب الحقيقية، يجب ألا تولد في ضوء النهار الساطع، وإنما في الظلمة والسكون[3] . ولا تتفتّح قريحة كازانتزاكي للكتابة إلا بعد أن يتنشّق رائحة القرفة التي اعتاد وضعها تحت أنفه على منضدة الكتابة، فبها يستعيد ذكرى انقضاض أجداده على سفينة توابل قادمة من الشرق، وتوزيع حمولتها من العطور والتوابل على قرى كريت، فكان أن أصبحت الجزيرة بأكملها تفوح بتلك الروائح الزكية[4] .

وجب التذكير باستحالة وضع قانون دقيق للكتابة، ينصاع له الكتّاب أجمعون، بل هي أعراف، وطقوس، فمراد الروائي، كتابة رواية جيدة، ولن يتأتّى له ذلك من غير جهد، وكلما انتظم جهده جاءت الثمرة مفيدة، فيترك الخيار له في تدبّر أمره، فالمطلوب منه، إخضاع نفسه لطقس في التأليف، وما سوى ذلك، فضل لا قيمة له، فالطقس مُنجب الأعمال العظيمة. وفي التفاصيل، تتاح الحرية للكاتب، في اختيار وسائل الكتابة، ووقتها، والمؤثّرات المهيئة لها.

إنّ الخلود للعزلة الكتابية، دواء ناجع للكاتب، لكي يمضي في تركيب فقرات

---

(1) بيت حافل بالمجانيين،، ص16-15.

(2) حوار مع أورهان باموك، ترجمة نجيب مبارك، جريدة العربي الجديد، لندن، بتاريخ 2017/9/19.

(3) آلبرتو مانغويل، تاريخ القراءة، ترجمة سامي شمعون، دار الساقي، بيروت، 2001، ص179.

(4) تقرير إلى غريكو، ص19-20.

روايته، أو فصولها، ومتابعة مصائر شخصياتها، فالرواية غوص استعادي في تجارب شاملة يقتضي مزيدا من التفكير، والتأمل، والوقت. ومع أن لدينا أمثلة قليلة، على النفثات المتعجلة في الكتابة، فهي لا تنهض دليلا، على أخذها مأخذ الجد، واعتمادها عرفا، في سياق صنعة الكتابة. كيلا تصبح العزلة لاهوتا يوهم الكتّاب، بأنها عقار منتج للأعمال السردية، فمن غير استعداد نفسي، وخبرة في تركيب عوالم السرد، لن يتأتّى للعزلة أن تنجب غير روايات شائهة، إنما بما ذكُر تأتي الأعاجيب، فأعراف الكتابة الصحيحة، تنتج تنوعا خصبا، لا يقبل التماثل، ولا يقبل الانتساخ، لكنّ الركون إلى الكسل، والخلود إلى الثقة العمياء، وما يلازم ذلك من تهاون، وتقاعس، وفتور، ينتهي بالكاتب إلى التكرار.

4. حذار من الصيغ الجاهزة.

حينما ينضب معين الكاتب عليه أن يتوقّف، ليستزيد مما نضب لديه، فللكاتب حاجاته الطبيعية، وهو يستنزف جسده، وأفكاره، في بناء عالم متخيّل، ويفضل ألا يواصل الكتابة، في حال شعر بحاجته إلى الراحة جراء الإرهاق، أو المرض، أو السفر، فالمزاحمة تؤثر سلبا على إيقاع الكتابة، فيتعسّر أمرها. ولا بأس من الاستئناف، بعد الارتياح، ولكن لا يحبذ الانقطاع، فالملازمة سرٌ من الأسرار القابعة خلف الإبداع العظيم، وكان «ساراماغو» قد نشر روايتين في أول عمره: الأولى، بعنوان «أرض الخطيئة»، والثانية، بعنوان «كلارابويا»، لم «تحظيا بالقبول، ولم تلقيا النجاح المأمول»؛ ولذا «أمسك بعدهما عن الكتابة الأدبية، لما يقرب من عشرين عاما»، ثم استأنفها بعد ذلك، وظفر بنجاح باهر، أكسبه جائزة نوبل، في نهاية المطاف، وعلّل توقفه ذاك بقوله: «لم يكن لديّ ببساطة شيء أقوله، وعندما لا يجد المرء شيئا يقوله، الأفضل له الصمت»[1]. تأتي شحّة الحديث من شحّة التفكير بما تطويه الأقوال من أحداث، وأفكار، وعدم الانصراف إلى القراءة المفيدة، التي تجدّد الخيال.

---

(1) خوسيه سارماجو، قصة حصار لشبونة، ترجمة علي عبد الرؤوف البمبي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، أبو ظبي، 2010، ص6.

من الصحيح أنّ كثيرا من التجارب السردية انتهت إلى الاحتماء بالصيغ الجاهزة، التي أضحى تكرارها مبعث أسى عند القرّاء الراغبين في أن تظلّ جذوة السرد، في اتقاد دائم، فلا تخبو، ولا تلوذ بالتكرار المهين، لهذا الروائي أو ذاك، غير أن السرد، يعرض أمثلة كثيرة تنقض توقّعات القراء، وتقوّض رغباتهم. ويمكنني أن أقف على أمثلة من كبار الكتاب، تكشف عن مدى الضرر الذي لحق بهم، بسبب تلك الآفة، التي تضرب السرد في مقتل، كائنا ما كان نوعه، فلا يكاد ينجو منها كاتب، استطاب الركون إلى مجده، واستمرأ شهرته، وصمّ أذنيه، عمّا تغلي به كتابة الرواية في عصره. ولعلي أجد شيئا كثيرا، أو قليلا، من ذلك، عند بلزاك، وديكنز، وهوغو، ودوستويفسكي، وهكسلي، وعبد الرحمن منيف، وحنا مينه، وواسيني الأعرج، وسواهم كثير؛ فأعمالهم المتأخرة تكاد تكون صدى، أو بعض صدى، للأعمال التي بوّأتهم في الذروة من مقام الكتابة، ما جعل المتأخّرة منها، تمتص رحيق المتقدّمة؛ فالروايات الأخيرة لماركيز، اعتاشت على «مئة عام من العزلة»، والأخيرة لكازانتزاكي تطفّلت على «زوربا»، والأخيرة لحنّا مينه استظلّت بـ«الياطر»، و«الشمس في يوم غائم». وظنّي بأننا واجدون شيئا من ذلك، عند خيرة الروائيين، الذي استطابوا الكتابة، بعد أن تخطّوا مشاقها الأولى، وامتلكوا ناصيتها، فأصبحت مسلكا مطروقا، يمضون فيه كيفما شاؤوا، وعالما مكتشفا لاجديد فيه، وذلك ركون إلى يقين في الكتابة، لا يقبل به السرد، كائنا ما كان موقع الكاتب، وأهميته.

ليس في واردي نزع الشرعية عن الأعمال المتأخرة لبعض الروائيين، ولست قادرا عليه، ولكن يخالجني شعور أنها امتصت نسق الأعمال السابقة لها. ولست أغفل عن أمر يكاد يصبح واقعا محتّما عند كثيرين منهم؛ فالروائي يصبح ذا طريقة في الكتابة بعد أن ينتزع شرعية السردية، وبتلك الطريقة، تصاغ هويته مؤلّفا، غير أن ذلك، قد يصبح مصدر خطر عليه، لأنه أمسى يسير في درب طرقه من قبل، ما جعل القارئ لا يتوقّع منه جديدا؛ فجديده أمسى صدى لأعمال سابقة. يترقّب القراء أعمالا طازجة تخلب ألبابهم، وينفرون من التكرار في الأحداث، والأفكار، والشخصيات، ويقرفون من رتابة القول السردي، وسكون العالم الافتراضي، ويصرفون النظر عن الأعمال التي تخمّرت في دنان أعمال سابقة، فتبدو أشبه ما تكون بكدس من صفحات مرّ عليها القرّاء من قبل.

يتطلّع القرّاء إلى خوض تجربة المتعة، والفائدة، فيما يقرؤون، ولا ينبغي طعن أذواقهم بأعمال تقع أحداثها في دائرة مغلقة، فقارئ السرد ينطلق من الرصيد الذي حازه، من قراءات سابقة، لكاتب معين، أو لعدد كبير من الكتاب، فيروح يترقّب ما يدفع به إلى الاطلاع على تجارب جديدة، تثري خياله وأفكاره، وتشبع عطشه لاستكشاف عوالم في السرد جديدة، ويصاب بخيبة أمل حينما يشعر بأنه ضحية كاتب شُغف به، فإذا به يتجرّع قطرات ما عادت صافية ولا عذبة.

5. الافتتان بالتحرير والتحبير.

اعتاد الروائي النمسوي «هاندكه» أن يكتب طوال النهار في منزله بقلم الرصاص، ويضع الممحاة قربه، ولم يحاول استخدام الآلة الكاتبة، ولا الحواسيب في الكتابة، ليس لأنه ضد هذه التقنيات الحديثة، بل لأنه «يحبّ صوت القلم على الورقة، ذلك الحفيف الخافت، الذي يخترق صمت الغرفة، وما أن يبدأ الكتابة، حتى يداوم عليها كل يوم، إلى النهاية. في الليالي، يفكّر في بنية الرواية التي يخطط لها، ويتوه في التشعّبات، قبل أن يشرع في الكتابة، فهو لا يسير بخط مستقيم في الكتابة، إنما يضيع في متاهات النص، ويصاب بالقلق، ويروح يحوم حول مكتبه، حيث الورق والقلم، ولا يتمكّن من الجلوس إلا بعد أن ينحسم الأمر في داخله[1].

كان «زفايج» أحد أنشط الكتّاب، في النصف الأول من القرن العشرين، إلى أن ختم حياته منتحرا في البرازيل في عام 1942، مع زوجته «إليزابيث شارلوت». وخلّف تركة كتابية جليلة الشأن، من سير الكتّاب، والروايات القصيرة، والمقالات الطريفة، واستوت لديه خبرة، في أسباب نجاح الكتب، بما في ذلك كتبه. قال «بما أنني كاتب سير ومقالات، فقد كنت أشعر على الدوام، بأنني مرغم على دراسة أسباب تأثير الكتب، والشخصيات في زمنها، أو افتقارها إلى التأثير. وما تمالكت أن تساءلت في ساعات التأمّل، عن المزايا الخاصة، التي تدين لها كتبي بالنجاح غير المتوقّع، بالنسبة لي. وفي التحليل الأخير، أعتقد أنّ ذلك ناشئ عن عادة شخصية سيئة، من عاداتي،

---

(1) صحبة لصوص النار، ص124-125.

وهي أنني قارئ غير صبور، وذو مزاج خاص، فأنا تزعجني كلّ زيادة، وكل زخرفة، وأي شيء غامض النشوة، ومبهم، وكل ما يعيق نموّ الرواية، أو السيرة، أو المناقشة الفكرية؛ فالكتاب الذي يحافظ باستمرار على مستواه، صفحة بعد صفحة، والذي يستحوذ على انتباه القارئ، استحواذا تاما، حتى السطر الأخير، هذا الكتاب، هو فقط الذي يمنحني متعة كاملة. إن تسعة أعشار الكتب، التي يتّفق أن أقرأها، تتصف بالتوسّع الشديد، والوصف الزائد عن الحاجة، والحوار الكثير الكلام، والشخصيات الصغيرة التي لا ضرورة لها، ولذلك فهي تفتقر إلى القوة الجاذبة، والقوة المحرّكة»[1] .

إنّ الانشغال بموضوع الرواية، ومسرح أحداثها، ومصائر شخصياتها، وتهذيب أسلوبها، أمر محمود، فالكاتب الذي لا يستغرقه عالم روايته، استغراقا كليا، لن يفلح في صوغه، فيظهر مشوّها من غير ملامح. وقد وقف «يوسا» على أمر الانصراف إلى الكتابة على خلفية من الانشغال بها، والبحث في تفاصيلها، فتلك طريقة أثبتت جدواها عنده، ومن دونها، يخيّم عليه الإحساس بالموت «أترك الأفكار والصور تتخمّر، ثم أشرع في الهذيان، أي إدخال بعض الشخصيات على الفكرة - البذرة. وفي أحد الأيام أكتشف، على نحو شبه عرضي، أن فكرتي تلك أصبحت مشروعا. آنذاك أبدأ في تدوين الملاحظات، وإذا أصبح المشروع هاجسا، يعني أن تلك القصة صارت جديرة باهتمامي، فأنا أكره الإحساس بالفراغ. بل إن فكرتي عن الموت في الحياة، هي ألا يكون عندي مشاريع كتابية، ولذلك عندما أنهي كتابا، أسعى على الفور إلى البدء بآخر»، ويبدو وكأن الكتابة أشبه ما تكون بلغز عنده، فهو يرسم مخططا، قبل أن يبدأ الكتابة، لكن، هذا لا يعني أنه سوف يمتثل لذلك المخطط حرفيا، بل يتمرّد عليه حسب المعطيات التي تتوفّر له، وغالبا ما يتغيّر، ويتحوّل مع الوقت، لكنه بحاجة إليه، ليحول دون تشتت أفكاره، وإلا انزلق إلى نفق، لا يخرج منه، فالمخطّط العام، يمنحه شعورا بالأمان[2] .

لا يقرّ يوسا بالفصل بين شكل الرواية ومضمونها «إنّ الفصل بين المحتوى

(1) عالم الأمس، ص248-249.

(2) صحبة لصوص النار، ص142، 149.

والشكل، أو الموضوع، والأسلوب، والنسق السردي، هو أمر مصطنع، ولا يقبل به إلا لأسباب توضيحية وتحليلية، وهو لا يتبدّى مطلقا في الواقع، فما ترويه الرواية، لا يمكن فصله عن الطريقة، التي روي بها، وهذه الطريقة، هي ما يحدّد كون القصة قابلة للتصديق، أو غير قابلة للتصديق، سلسة أو خرقاء، مضحكة أو مأساوية[1] . وبسبب تداخل عناصر الرواية، وتلازم شكلها بمحتواها، فيقتضي مراعاة سبكها في أثناء الكتابة. ويقترن أمر التحرير من إضافة وحذف، وتغيير وتعديل بالكتابة الجيدة التي يطمح صاحبها أن تنال التقدير. وندر أن ظهر عمل جدير بذلك من غير تحرير، سواء قام به كاتبه، أم تولّى أمره مختص، في دار النشر، وينصح الكتّاب، بمراعاة هذا الأمر، لفائدته الجليلة في صقل النص، ونزع الشوائب عنه، وإشباع مشاهده بالإشارات الموحية، فالتحرير غايته إزالة الزوائد، أو استكمال النواقص، أي تعهّد النص بالتهذيب، والترتيب، والتنقيح، إلى أن يأخذ طريقه إلى النشر. ولا يجوز أن يملّ الكاتب من تحرير نصه، وإعادة النظر فيه، ففي ذلك يكمن سرّ الكتابة.

كان أصل رواية «مدام بوفاري» ألفي صفحة، تولاها «فلوبير» بالتحرير، ولم يبق منها غير ربع ذلك العدد من الصفحات. وكتب «جويس» روايته الأولى «ستيفن بطلا» بألف صفحة، وكان في العشرين من عمره، فلم تُنشر بسبب الحشو، والإطناب، فأعاد كتابتها، وذهب بأكثر من نصفها، وظهرت بعنوان «صورة الفنان في شبابه». ثم انكبّ مجددا، لسنوات طويلة، على الرواية ذاتها، وجعلها قاعدة انطلقت منها رواية «يوليسيس» وذلك بدفع «دايدالوس»، من الرواية الأولى، إلى الثانية، في جولة مبهرة، خلال أقل من يوم، في قلب دبلن برفقة «بلوم». وخلال العقود الأخيرة من حياته، اعتكف جويس على عمله، ولَم يأبه بالعالم الخارجي إلا لضرورة قاهرة تدفعه لمغادرة المنزل، وكانت غرفته مملوءة بالصحف القديمة، ولا يكاد يدخلها سواه، ولم يكن منشغلا بغير الكتابة، وقد ازدحم مكتبه، بمخطوطات كتبه، وكل مخطوطة، كتبت بحرف مختلف عن الأخرى[2] .

---

(1) الرواية الرديئة تلك التي تفتقر لقوة الإقناع، موقع تكوين.

(2) الغصن الذهبي: حوار ممتد مع جيمس جويس، ص 39.

وفصّل «كالفينو» القول في كيفية الكتابة «أكتب بيدي، وأُجري كثيرا من التصحيحات، إلى حد أستطيع القول معه، إنني أشطب أكثر مما أكتب، إنني أبحث عن الكلمات عندما أتكلّم، وتلك هي الصعوبة ذاتها، التي أعانيها عندما أكتب، ثم أقوم بعمل عدد من الإضافات، والتعديلات، أكتب عادة بحرف صغير، لذا تمرّ علي لحظات أعجز فيها، عن قراءة ما كتبت بنفسي؛ فألجأ إلى عدسة مكبّرة، تعينني على قراءة، ما سبق أن كتبته بخطّ يدي. اعتدت الكتابة بخطّين مختلفين: الأول كبير الحجم، ويحصل هذا، عندما أكون واثقا، كلّ الثقة مما أكتب، أما الثاني، فصغير الحجم، وأستخدم هذه الطريقة، عندما أكون في حالة عقلية، أقل وثوقية. تمتلئ صفحاتي دوما بسطور ملغاة وتعديلات، وعندما أبدأ بطباعة مسوّدات، مأخوذة من نصوصي الأولية المليئة بالخربشات، بعد فكّ تشفيرها، أجدني قد أنجزت نصّا مغايرا لما بدأت به، وسأجري عليه هو الآخر، تعديلات لاحقة. أشعر بحسد هائل فعلا، تجاه هؤلاء الكتّاب الذين يمضون في الكتابة، بلا تصحيحات، وفكّ تشفير، ما يكتبون»[1] .

ولم يكتف بذلك، فعاود الحديث عن طقس الكتابة الذي أخذ به في مجمل رواياته، بتفصيل لا ينقصه الوضوح «أحمل الفكرة في ذهني لعدة سنوات، قبل أن أمنحها شكلا على الأوراق. وفي أحايين كثيرة، تموت، بينما أنتظر حدوث ذلك. والفكرة تموت، على أية حال، حينما أقرّر البدء في الكتابة، ومن لحظة وجود المحاولات لاقتناص الفكرة. إن الصراع مع أساليب التعبير، في كل مرة أبدأ فيها، بكتابة شيء ما، يحتاج جهدا كبيرا، لأني أعرف، أن ما ينتظرني، هو العمل الدؤوب، والمحاولات المتكرّرة، والتنقيح، وإعادة الكتابة. ولكلّ نص تاريخه، ومنهجه، الخاصان به. هنالك كتب تُثمر بعملية الحذف، حيث تُراكم أولا مادّتك الكتابية، أقصد الصفحات المكتوبة، ثم تبدأ بالانتقاء، مدركا تدريجيا، ما يلائم العمل. فرواية «السيد بالومار»، هي نتاج عديد من مراحل هذا النوع من العمل، الذي يلعب فيه الحذف دورا أكبر

---

(1) لطفية الدليمي (مترجمة) فيزياء الرواية وموسيقى الفلسفة، دار المدى، بغداد، 2016، ص317-318.

من الإدراج»[1] . ولم يكن ذلك غريبا عليه، فقد عرف عنه انشغاله، في رسم المعمار السردي العام قبل البدء بالكتابة «إنني مسكون بالأهمية الطاغية، لهيكل، ومعمارية، أيّ كتاب أكتبه، إلى حدّ أنني أصبحت مجنونا بها»[2] .

كتب «همنغواي» الصفحة الأخيرة من روايته «وداعا للسلاح» تسعا وثلاثين مرة، قبل أن تنال رضاه، وقال «جون أبدايك»: إن «الكتابة، وإعادة الكتابة، هما بحث دائم، عمّا يحاول شخص واحد قوله». وعزّز «رولد دال»، هذا الرأي بقوله: «الكتابة الجيدة في الأساس، هي إعادة الكتابة»، وأوصى «ويل سيلف» الكاتب، بأن يمضي في الكتابة، من دون توقّف، وحالما ينتهي، يتعهّد ما كتب بالتعديل، والتحرّير «لاتنظر إلى الخلف، حتى تنتهي من كتابة مسوّدة كاملة، فقط ابدأ كلّ يوم من آخر جملة كتبتها في اليوم السابق، واكتب حتى تنتهي. هذا يمنعك من أن تكبح عواطفك، ويعني أنك أصبحت تملك جسد النص، قبل أن يبدأ العمل الفعلي، الذي ستكتشف أنه بأكمله في التعديل». ولا عذر للكاتب، لكي يصرف نظره، عن تحرير روايته، باستثناء وحيد، وهو أن يكون الكاتب، قد حلم بمشهد بما، ثم أفاق لكتابته، كما رآه. ورخّص «سول بيلو» للكاتب، الذي يحلم بما يكتب، أن يعفي نفسه من التعديل «لن تحتاج أبدا إلى تعديل شيء، استيقظت من نومك فجأة، في منتصف الليل، لتكتبه»[3] .

يعلّم الحذف الكاتب أمرين مهمين: تخليص نثره من الإنشاء الزائد، وإحكام العلاقة بين الموضوع، والأسلوب[4] . والتمرّس في الحذف سرّ عظيم من أسرار الكتابة. وقد شدّد «كونديرا» على ضرورة الحذف، من دون رأفة بالنص، ومراعاة التكثيف، حسب مقتضى الحال، وإلا يسقط الكاتب ضحية الإسهاب، غير

---

(1) إيتالو كالفينو، ناسك فن باريس: سيرة ذاتية، ترجمة دلال نصر الله، دار أثر للنشر والتوزيع، الدمّام، 2017، ص269-270.

(2) فيزياء الرواية وموسيقى الفلسفة، ص319.

(3) إيميلي تمبل، عشرون كاتبا عظيما يتحدّثون عن فنّ تعديل النصوص، انظر: اخرج في موعد مع فتاة تحبّ الكتابة، ترجمة محمد الضبع، دار كلمات للنشر، الكويت، 2015، 112-117.

(4) الكاتب وعالمه، ص209.

المتناهي[1] . وكتب «كافكا» رواية «أمريكا» في 400 صفحة، وتركها مدة من الزمن، وحينما عاد إليها، وجدها تتألّف من فقرات رديئة، ولم يجد شيئا فيها جديرا باهتمامه، غير الفصل الأول منها، الذي «ينبع عن حقيقة داخلية»؛ فأعمل فيها الحذف، وسلخها عن زوائدها، ولم يبق إلا على 56 صفحة، أضاف لها نحو 200 صفحة جديدة، لم يرض عنها أيضا، ثم أودعها لدى صديقه ماكس برود[2] . وعبّر «ترومان كابوت» عن إيمان كبير، بالحذف بعد الكتابة، حتى لكأن الكتابة عنده هي فنّ الحذف «أؤمن بالمقصّ أكثر مما أؤمن بقلم الرصاص»[3] . وشغف «دان براون» بالحذف بعد الكتابة، وكان يتولّى المراجعة بمزيد من الاهتمام «أراجع العمل أكثر من مرة، وأقوم بتصحيحه، وأستعمل زرّ الحذف، أكثر من مرة، ومرحلة مراجعة النص، هي أهم خطوة في العمل، لأن التخلّص من الكلمات الفائضة في النص، ضروري، حتى تخرج رواياتك شفافة، في نقاء البلور أمام القارئ، ومقابل كل صفحة من رواياتي المنشورة، كتبت عشر انتهت جميعها إلى سلّة المهملات»[4] .

وقال زفايج «أكتب عادة في يسر وطلاقة، وفي المسوّدة الأولى لأي كتاب، أترك خيالي يفرّ معي، ولا أكبح قلمي. وتتكرر عملية التنسيق، مرة، أو مرتين، وثلاث مرات، في الطبعات التجريبية، وفي النهاية، تصبح نوعا من البحث البهيج عن جملة أخرى، أو حتى مجرّد كلمة، لن يقلل غيابها من الدقة. والحق هو أن الاختصار يمنحني أقصى بهجة. وعلى هذا، فإن أُطريتْ رشاقة كتبي أحيانا، فهذه الصفة، لا تدين بشيء للحرارة الفطرية، أو الانفعال الداخلي، بل لذلك المنهج المنظّم للحذف المطّرد، لكلّ التوقّفات، والاستهلالات الزائدة عن الحاجة، وإن كنت أعي فنا يخصني، فهو قدرتي على الاستغناء، فأنا لا أتذمر، إن شقّتْ ثمانمئة صفحة، من أصل ألف مخطوطة، طريقها إلى سلّة المهملات، وبقي بعد الغربلة، مئتا صفحة فقط،

---

(1) بيت حافل بالمجانيين، ص202.

(2) فرانز كافكا، ص88.

(3) عشرون كاتبا عظيما يتحدثون عن فنّ تعديل النصوص، ص114.

(4) عبدالله ناصر الداود، طقوس الروائيين، دار الفكر العربي، السعودية، 2010، ص80.

هي الجوهر، وإن كان ثمة شيء، يعلّل تأثير كتبي جزئيا، فهو ما أحرص بالمواظبة عليه، من تقيّد بأكثر صور التعبير تحديدا، وبالجوهري منها، بلا ريب[1] .

وذكر «خوان رولفو»، أنه صاغ مقاطع روايته «بيدرو بارامو»، كما يفعل النحات «بالحذف، حيث أنني كتبت أولا، مئتين وخمسين صفحة، ثم رحت ألغي، وأختصر متخليّا، عن كل زيادة»[2] . وشرحت «أغوتا كريستوف» طريقتها في الكتابة، مع التركيز على التحرير: أبدأ الكتابة على دفاتر، فأدّون الأفكار، مثلما ترد عليّ، من دون أن أرجع إلى المعجم، من دون أن أصحّح. لا أكتب بشكل خطّي، إنما أكتب مقاطع، تظهر فيما بعد، في وسط الكتاب، أو في أوله، أو في آخره. في أثناء الكتابة، لا أكون على بيّنة من الأمر، لا تصبح الصورة واضحة، إلا حين أبدأ في طباعة ما كتبتُ، وبعد الاختيار بين الصيغ المختلفة التي كتبتها، وبعد تحديد الترتيب المفترض ما بين المقاطع، التي تم الاحتفاظ بها؛ آنذاك، فحسب، تتشكّل عندي فكرة واضحة عن الكتاب. وخلال ذلك أحذف الكثير مما كتبته[3] . ظهرت هذه الطريقة، في روايتها «الدفتر الكبير»، فقد بدأت بكتابة شذرات عن طفولتها، وخلال سنتين، تمكّنت من رصف تلك الشذرات، وابتكار سياق لها، ثم طبعت النص، وراحت تعمل على تنقيحه، وتصحيحه، وطباعته مرة أخرى، ومحو كل ما بدا زائدا، ثم تولّت التصحيح النهائي، إلى أن استقامت الرواية، بصورتها النهائية[4] .

وعرف عن «جين أوستن»، اهتمامها بالتحرير، فكانت تكتب، وتعيد النظر، وتحذف، وتغيّر فصولا كاملة، حتى أن التغيير، شمل عناوين بعض رواياتها، وندر أن ظهرت لها رواية تحمل عنوان المسوّدة التي عملت عليها، ومع أنها، توفّيت في الحادية والأربعين من عمرها، بعد اعتلال طويل في صحتها، فإن رواياتها المشهورة، نشرت

---

(1) عالم الأمس، ص249-250.

(2) إبراهيم العريس، بيدرو بارامو لخوان رولفو: تاريخ بأكمله في مئة صفحة مدهشة، جريدة الحياة، /2018 2/7.

(3) الأمية: سيرة، ص 74.

(4) م. ن، ص55 .

خلال السنوات الخمس قبل وفاتها، وهي «كبرياء وهوى»، و«إيما»، و«حديقة مانسفيلد»، وبعض منها- وبخاصة الأولى- تعرّضت لكمّ كبير من الحذف، والإضافة، بما في ذلك، تغيير عنوانها الأول من «الانطباعات الأولى»، إلى عنوانها الأخير، «كبرياء وهوى». وقد كتبتها المؤلّفة، في عشرة أشهر، بين عامي 1796 و1797، ورُفض نشرها. وبعد خمس عشرة سنة، انكبّت عليها بالتحرير، وغيّرت عنوانها، إلى العنوان الذي استقرّت عليه، ونشرت في عام 1813 .

وندر من شذّ من الروائيين عن القول، بالتعديل، والتحرير، والحذف، ما خلا عدد قليل، منهم «بول بولز» الذي خالف الإجماع، ورسم صورة وردية للكتابة عنده «أكتب بعناية فائقة، وعندما أنتهي من فقرة، أكون قد انتهيت منها مرة واحدة، ولن أعود إليها أبدا. لا أكون في حاجة إلى إعادة كتابتها، ثم أرقنها على الآلة الكاتبة، لن أعيد كتابتها لأنها لا تحتاج إلى إعادة كتابة. لا أصلّح أي شيء، لأنني أكون قد صحّحت كل شيء، وأنا أكتب. لم أستطع أبدا أن أكتب أكثر من صفحتين، في اليوم الواحد»[1] . وإن صحّ هذا، فيلمح إلى ثقة زائدة بالنفس، لها مخاطر جسيمة، فطقس الكتابة تشوبه مؤثرات تتوارى، حينما يغادره الكاتب، ويتولّى نصه بالتحرير، بعيدا عن حالة الانفعال التي كتبه فيها. ولكن للكتّاب مشارب كثيرة، ولا ينبغي الحجر عليهم، باتباع طريقة واحدة، ولكن يفضّل، أن ينفصل الكاتب عن نصّه، فيعود إلى النظر فيه، بعيدا عن حالة الانفعال به، فذلك يتيح له الفرصة، لأن يراه بعين راصدة للزوائد، والنواقص، فيُثبت شيئا، وينزع آخر، ويضيف ما يُثري مشهدا، أو يُغني شخصية، فالكتابة صنعة دقيقة، وليس ارتجالا عابثا. ومقتل الكاتب، في تعجّله، وعزوفه عن الاهتمام بما كتب، حال الانتهاء منه. ولست من القائلين باستصعاب الكتابة، وجعلها شاقّة، بل التوفّر على أعرافها، وتيسير أمرها. وفي إعادة النظر فيها فائدة، لا تخطر ببال الكاتب، في اللحظة التي يكتب فيها. وآفة الكتابة، تكمن بين التسرّع والإبطاء، فلا التعجّل يفيدها، ولا التريّث ينفعها، بل توسّط الأمرين.

---

(1) عبد العزيز جدير، الحوار الأخير: بول بولز- ومحمد شكري، جداول، الكويت، 2011، ص128-129.

6. الحَبَل السردي، والولادة المتعسِّرة.

يصحّ وصف حَمْل الكاتب بروايته بالحَبَل، وهو وصف مجازي، أريد به الإشارة إلى نموّ جنين الحكاية في خيال الكاتب، بصورة طبيعية، قبل ولادته، فمعاشرة الكاتب لموضوع روايته تسهّل عليه بناء أحداثها، وإخراجها، بأفضل شكل يناسبها. وأحسنت «إيزابيل إلليندي» في تشبيه اختمار الرواية عندها بأنه أشبه «بحَبَل الفيلة»، حيث «يتخلّق شيء ما، لفترة طويلة من الزمن، ويأخذ في النمو، وحينئذ، أكون قادرة على الاسترخاء، وفتح ذاتي على الكتابة، حينها يخرج الكتاب الحقيقي إلى الوجود»[1] . وقد وصف «تابوكي» تكوّن الرواية، وولادتها، من خلال نمو شخصياتها، بالصورة الآتية: تولد الشخصية عندي، كصوت باطني، وما يلبث، أن يتلبّس هذا الصوت الداخلي، صوت الشخصية، فيرتدي نبرة ليست نبرتي، كأنه صوتي، وليس بصوتي، في الوقت نفسه. إنه نوع من الشيزوفرينا غير المؤذية، ويجب أن أتفاوض مع الصوت، وأن أخلق مسافة، بيني وبينه، لكي أفسح له، أن يتكوّن بمعزل عني. وحينما يتبلور هذا التمييز، أشرع في بناء مسرح الأحداث، وعليه أستدعي شخصيات أخرى، من كل نوع ولون، فتنطلق القصة. وحالما ترتسم الأصوات على الورقة، تبدأ الرواية[2] .

ما أن يشرع كاتب في التأليف إلا ويحتاج إلى مراعاة بناء الشخصية من النواحي الآتية: الاهتمام بالبناء النفسي لها، والاهتمام برؤيتها للعالم، وملامحها الفكرية. يضفي البعد النفسي للشخصية معنى على دورها، وعلاقاتها بالشخصيات الأخرى، ويمنحها خصوصيتها داخل العالم الذي يخلقه السرد، فلا يجوز تجريدها من شكلها، واسمها، والأفعال التي تنهض بها، وكلما أثرى الكاتب شخصيته برؤى متفرّدة إلى العالم من حولها، أمكن لها أن تكون عنصرا فاعلا في البنية السردية؛ فرؤيتها للعالم تغذّيها بالتنوّع، وتجعل منها قطبا، تنجذب الأحداث إليه، أو تصدر عنه، فلا تبقى مبهمة في دورها ووجودها، لأن وظيفتها القيام بالأفعال أو التأثر بها. ثم تأتي اللوائح

---

(1) طقوس الروائيين، ص50-53.

(2) صحبة لصوص النار، ص170.

السردية لتربط الرواية بالشرطين: التاريخي والاجتماعي للشخصية، والحدث، فاللوائح تحيل إلى المرجعيات الداعمة،لمجمل الأحداث في الرواية، وهي التي تضفي معنى عليها، لأنها ترسم الخلفية التي تتحرّك فيها الشخصيات، والأفعال التي تقوم بها، فلا ينصح بإهمال اللوائح السردية، فذاك يترك الشخصيات، والأحداث، عائمة في عالم شاحب، لا مرجعية تفسيرية له. وتتجلّى اللوائح السردية في عدد وافر من الأشياء، والمعلومات، وطرز المعيشة، والوقائع التاريخية، والتقاليد الشائعة، والأعراف السائدة. وباجتماعها تتنزّل الأحداث، والشخصيات، في حقبة من حقب التاريخ، فأهميتها تتأتى من أنها ترسم حدود العالم الافتراضي. وتؤدي دور الإطار الضامن لارتباط الرواية بحقبة تاريخية معينة(1) .

روي عن «خوان رولفو» قوله: يبنى الإبداع على ثلاث خطوات: الأولى خلق الشخصية، والثانية خلق العالم الذي ستتحرك فيه هذه الشخصية، والثالثة كيف ستتكلّم هذه الشخصية، وكيف ستعبّر عن نفسها. ومرّت علاقة الكاتب بشخصياته بمراحل كثيرة، بدأت بالمحاكاة في بداية العصر الحديث، إذ حاكى رابليه عمالقة المرويات الأخبارية، في «غرغانتوا وبنتاغرويل». وحاكى ثربانتس، في «الدون كيخونه» شخصيات روايات الفرسان، ثم وقع انعطاف في القرنين الثامن والتاسع عشر، حيث شغل الروائيون باستثمار وقائع حدثت لشخصيات حقيقية، فألبسوها لبوس الشخصيات السردية التي تفيض بأخلاقها، وصفاتها، وأدوارها، عن الشخصيات الأصلية. حدث ذلك عند «ديفو»؛ فحينما كان في الستين من عمره، قرأ خبرا عن قبطان إنجليزي، أنقذ رجلا إيرلنديا يدعى «سيلكيرك»، عاش سنوات طويلة في إحدى جزر المحيط الهادئ المقفرة، فاسترعى الخبر اهتمامه، واستقلّ عربة، وقصد بيت ذلك الرجل، ودفعه إلى حديث طويل عن تجربته، فقصّ عليه «مغامرته، المملوءة بالأحداث». بُهر ديفو بما وقع لمحدّثه، ودوّن كلّ ما استمع إليه، وعاد إلى لندن، وقد

(1) للتوسّع في موضوع اللوائح السردية، انظر: أمبرتو إيكو، لا نهائية القوائم، ترجمة ناصر أبو الهيجاء، هيئة أبو ظبي للثقافة، 2013 .

«أصبح واثقا من الإمساك بموضوعه»(1) . خلع ديفو على شخصية «سيلكيرك» اسما آخر هو «كروزو»، وغيّر من الأحداث التي وقعت له، وأطال مدة بقائه في تلك الجزيرة النائية، وأعمل جهده لحبك الأحداث بطريقة تناسب شروط الكتابة السردية، وأسقط عليها رؤيته الثقافية والدينية، وبذلك ظهرت أول رواية إنجليزية حديثة في عام 1719.

وبعد أكثر من قرن على ذلك الحدث الذي دشّن الرواية الاستعمارية الأولى، نشر «ستندال» روايته «الأحمر والأسود» في عام 1831، وفيها استلهم الأحداث الخاصة بشخصية «جوليان سوريل» من وقائع حادثة اهتمت بها الصحف قبل ذلك بأربع سنوات في مسقط رأس المؤلّف بمدينة «غرونوبل»، عمّا قام به شاب يدعى «أنطوان بيرتيه» مرّ بتجارب شبيهة بما ورد ذكره في الرواية، بما في ذلك إطلاق النار على السيدة التي عشقها، وتدعى «أولاي دو لاتور»، خلال قدّاس في كنيسة «برانغ»، وإطلاق النار على نفسه بعدها، وقد أسعف المصابان على عجل، ونجيا من موت مؤكّد. وفي التحقيق، الذي أجري مع القاتل بعد شفائه، اعترف «أنطوان» بما قام به، تعبيرا عن هيامه بتلك المرأة المتزوجة، واعترفت هي، بأنه كان يهدّدها بسبب العشق، وأدركت أنه قاتلها في يوم ما. أودع المتهم في سجن «بوان» وحوكم في آخر عام 1827 أمام محكمة الجنايات في مدينة «إيزير»، التي قضت بإعدامه. وضعت منصة الإعدام في الساحة المقابلة للمنزل الذي ولد فيه ستندال قبل الحادثة بخمس وأربعين سنة(2) .

وكان حكم «سمرست موم» على الاقتباس، الذي أخذه ستندال من ذلك الحدث، وجعله ركيزة لروايته، هو الآتي: جذبت هذه القصة البشعة الدنيئة ستندال، واعتبر فعل الشاب جريمة جميلة، عبّر بها عن تمرّده على النظام الاجتماعي القائم، فخلع على الشاب صفات الذكاء، وقوة الشخصية، والشجاعة، وهي لم تكن متوفّرة،

---

(1) باتريك بينو، أبطال الرواية الحقيقيون: مشهورون مغمورون، ترجمة قاسم المقداد، دار نينوى، دمشق، 2010، ص118.

(2) م. ن، ص26-42.

في أصل الحدث الحقيقي. وعلى الرغم من ذلك، فقد ظهر «جوليان سوريل»، في الرواية دنيئا؛ لكن شخصيته جاءت نابضة بالحياة، وقد عبّرت عن شعور أبناء الطبقة العاملة، المملوءة بالحقد، ضد أفراد الطبقة الأكثر امتيازا[1] . أضفى ستندال سمات على الشخصية الحقيقية لا تصلح إلا في عمل روائي، فأنطقها بأفكاره، وغمرها بأحاسيسه، وربطها بسياق الحقبة النابليونية، بهدف أن يضفي عليها معنى مخصوصا للبطولة في سياق عمل سردي.

واستعار فلوبير تجربة «إيما بوفاري» عن تجربة السيدة «دلفين كوتورييه»، التي ولدت في عام 1822 في إحدى قرى «روان» في شمال فرنسا، وأُلحقت بأحد الأديرة، وتعلّمت الموسيقى، وقرأت الآداب الرومانسية، وهامت عشقا بأخبار المحبّين؛ فتوهمتهم بشرا سلب الهيام لبّهم، وبدل أن تتحقق أمانيها التي استقتها من كتب الروايات، فترتقي مدارج الحب، انتهت ربّة بيت لمتطبّب ريفي دميم، يدعى «أوجين دولامار»، وهي في السابعة عشرة، فشعرت السيدة الشابة بالاكتئاب لرتابة حياتها الزوجية، وضيق عالمها. وللتعويض عن ذلك، نشطت في التعبير عن أهوائها، بأن راحت تستقبل الزوار في بيتها بهدف ترقية مكانتها الاجتماعية، فوقعت ضحية لإقطاعي جميل المحيّا، يدعى «لوي كامبيون»، فألقت بنفسها عليه، واستسلمت له، وراحت تحلم بالعيش معه في باريس، بعيدا عن زوجها الساذج، وقريتها النائية؛ ذلك الحلم الذي كان يلازم الشابات الريفيات، ويعرف بـ«الصعود إلى باريس»، لكن العشيق المخادع توارى عن الأنظار، فأصيبت العشيقة الغِرّة بخيبة كبيرة، فكان أن وقعت في غرام شاب يعمل في سلك القضاء، يدعى «نرسيس بوليه»، فاستمتع بها، ثم هجرها، فتملّكها شعور بأنها زانية، وآثمة، وبدل تعديل سلوكها، والانتباه لحالها، أوقعت اللوم على زوجها المحبّ لها، وحملته وزر أخطائها. وفي ربيع عام 1848، انتحرت بجرعة من السمّ، وهي في السابعة والعشرين من عمرها، وبعد أقل من سنتين، قضى الزوج نحبه حزنا عليها، بشنق نفسه[2] .

---

(1) عشر روايات خالدة، ص102-103.

(2) أبطال الرواية الحقيقيون، ص82-87.

أفاد فلوبير من جملة الأخبار المنشورة حول شخصية السيدة «كوروتييه»، في بناء نموذجه السردي المنقسم بين آمال متخيلة في العشق الرغيد، وشحة الحب في الحياة الزوجية، لإيما بوفاري. ورسم المسار الشاق لحياتها المتعثّرة الذي توّجته بالانتحار، فختمت به حياة رأتها مثالا للشقاء، والاستهتار. لم يمتثل فلوبير لمعطيات حياة «كوتوربيه» كما هي، فما قصد أن يكتب سيرتها الذاتية، إنما جعلها ركيزة، لشخصية مدام بوفاري، من أجل أن يكشف نسيجا متناقضا، من الآمال، والإخفاقات المؤثرة، في حياة المرأة الفرنسية، في القرن التاسع عشر.

واستوحى محفوظ شخصية «سعيد مهران» بطل رواية «اللص والكلاب» من شخصية السفّاح الشهير «محمود أمين سليمان» الذي دوّخ السلطات المصرية قبل مقتله في مطلع ستينيات القرن العشرين. وقد شغلت الصحافة بأخباره المخيفة، وتوسّعت في كشف تفاصيل حياته الشخصية، وعائلته، وجرائمه، ورغبته في استباحة الأموال بحثا عن العدالة في توزيع الثروة، حتى غلبت أخباره أية أخبار أخرى في الصحافة المصرية خلال النصف الأول من عام 1960، إلى درجة رأته بعض الصحف «أسطورة شعبية» بسبب «ذكائه الخارق، وجرأته المذهلة، وقدرته العجيبة على التصرّف في أدقّ المواقف، وأكثرها صعوبة». وتبيّن أنه قرأ بعض الروايات البوليسية، وسعى لمحاكاة شخصياتها، في مباغتة ضحاياه من حيث لايحسبون، وكان يغير من مكان إقامته، ومن عمله، وبإزاء ذلك كشفت الصحافة عن ماضيه، فإذا به ضحية ظروف اجتماعية قاهرة، فقد عانى الإهمال، ودخل السجون، وتزوّج مرات عدة، ثم اكتشف خيانة زوجته مع صديق له، فأردف السرقة بالانتقام من الآخرين، ولما تفاقم خطره عرضت السلطة مكافأة مجزية لمن يساعدها في القبض عليه، وانتهى الأمر بأن قُتل في مواجهة مع الشرطة في أحد الكهوف النائية. وما لبث أن عثر في منزله على سيرة ذاتية ركيكة له أكّد فيها خيانة زوجته، ونفى أن يكون سفاحا[1] .

شُغل محفوظ بأخبار هذا السفاح، وتتبعها بحرص بلغ حدّ الهوس، بحسب

(1) انظر التفاصيل في: أولاد حارتنا: سيرة الرواية المحرّمة، ص 231 -240.

تعبيره، فقد كانت حكاية اللص توافق رغبته في التعبير عن الانفعالات والأفكار التي تعتمل في نفسه عن «العلاقة بين الإنسان والسلطة». وفصّل القول في طبيعة استلهامه لشخصية محمود سليمان، وإعادة انتاجها بشخصية سعيد مهران، فقال «اهتممت بقصة محمود سليمان، ودفعني هذا الاهتمام إلى أن أكتب عنه، وأوّل ما لفت نظري هو كيف أكتب عنه. لقد وجدت فيه شيئا حميما، وكأنه جزء من نفسي، ولما كتبت عنه فعلا لم أكتب قصته، ولكن قصة فلسفية وجودية عبّرت عن أشياء في داخلي كانت تصرخ طلبا للتعبير عنها. ومنذ بدأت كتابة القصة لم يعد له وجود، وإنما الموجود هو سعيد مهران. رجل يخرج من السجن وكأنه يخرج من رحم أمه، يبحث عن العقيدة، ويبحث عن الانتماء، ويواجه كل ما في العالم من شرّ وخير، ويموت في الأرض الخراب. هذا شخص جديد غير محمود سليمان. والفرق بين سعيد مهران ومحمود سليمان هو الفرق بين الواقع الفني والواقع الحقيقي»[1] .

أدى انصراف محفوظ لتعقّب أخبار ذلك السفّاح إلى تفكيره بكتابة رواية تستلهم تجربته، ولدينا شهادة حيّة عن انشغاله به قدّمها شاهد عيان، هو رفيق درب محفوظ الكاتب «يحيى حقي»، ففي ذروة اهتمام الصحافة بأخبار السفّاح، سأله يحيى عمّا يقرأ، فأجاب «لا شغل لي إلا التفكير في محمود أمين سليمان». وقد وصف حقيّ توتّر محفوظ، ثم ذهوله جراء التفكير بالأنباء التي ترميها الصحف صباح مساء، إلى أن تخلّص من ذلك بكتابة روايته «بعد أن وصل لذروة الانفعال، وحدس الصورة الكاملة التي ولدت في أعمق أعماق روحه، هدأ، وأسلم نفسه لحكم الذهن البارد وحده، الذهن المتحرّر من الانفعال المترفّع عنه، ليحسن بناء عناصر الشكل الفني لروايته والتنسيق بينها[2] .

انشقّت الشخصية السردية عن أصلها الحقيقي، ففي وقت رأت الصحافة محمود سليمان مجرما خطيرا، أظهرته الرواية بشخصية سعيد مهران باحثا عن العدالة في

---

(1) غالي شكري، من الجمالية إلى نوبل، دار الفارابي، بيروت، 1991، نقلا عن: أولاد حارتنا: سيرة الرواية المحرّمة ص242-243.

(2) يحيى حقي، عطر الأحباب، نهضة مصر، القاهرة، 2008، ص104.

واقع اجتماعي ضربته الفوضى والاستبداد، فكأنه قرين محفوظ، وقد أنطقه بلسانه، وقد خامرته هذه الأحاسيس في تلك الحقبة من حياته، فوجد في شخصية اللص ذريعة للإفضاء بها. في عام 1992، وبعد أكثر من ثلاثين عاما على صدور الرواية، صرّح محفوظ بأن «قصة سعيد مهران هي قصتي أنا». وشرح ذلك «كنت أعاني في ذلك الوقت من إحساس مفرط، ومستمر بأنني مطارد، وكنت على قناعة بأن حياتنا في ظل النظام البوليسي في تلك المرحلة كانت بلا معنى، وحينما كتبت القصة كتبت معها قصتي أنا، وإذا بقصة جريمة بسيطة تصبح تأملا فلسفيًا، فقد حمّلت شخصية الرواية الرئيسية سعيد مهران كلّ حيرتي، وهواجسي»[1] .

يبدو المسار الواقعي للشخصيات المذكورة شاحبا في سياقه التاريخي، لكنه غير ذلك، في السياق السردي. ويعزى الأمر، إلى وظيفة السرد، الذي يتولّى نسج أحداث متماسكة من وقائع متناثرة، فيسبك ما تفرّق، ويحبك ما تشتّت، ويستبعد ما لا حاجة له، ويضخّم ما يراه مفيدا، ويجري ربطا بين الوقائع، فينقل الأحداث، من مستواها الواقعي البسيط إلى مستواها الخطابي المركّب. وقارئ تلك الروايات، سيصاب بالعجب لثراء المواقف، وعمق الشخصيات، وإيغالها في الأعمال الجليلة، أو الدنيئة، بحسب الحال التي تكون عليها، ولن يخطر له، إنها استقت هوياتها الأولى من شخصيات واقعية، وطوّرتها إلى هويات سردية مميزة. وهو أمر، له نظائر كثيرة عند بلزاك، وتولستوي، وملفل، وديكنز، وزولا، وسواهم من كتّاب القرن التاسع عشر. لكن الروائيين بعد ذلك، باعدوا بين النماذج الأصلية، والنماذج السردية، وشغفوا بكشف الأعماق السحيقة للشخصيات، ووصف تأملاتهم الحائرة حول أنفسهم، وحول العالم الذي يعيشون فيه، وهو ما ظهر جليًا عند جويس، وبروست، وكافكا، ومان، وفرجيينا وولف.

7. التنكّر والأبعاد السردي.

وبالرغم مما ورد ذكره حول استلهام بعض الروائيين تجارب شخصيات حقيقية،

---

(1) بيت حافل بالمجانين، ص239.

فينبغي توخّي الحذر من القول بأنّ الشخصيات السردية انتساخا للشخصيات المرجعية في أفعالها، وفي أفكارها، فربما نعثر على شيء من ذلك في بعض روايات القرن التاسع عشر، التي اعتمدت على التشخيص أكثر من اعتمادها على التعبير، فأولت عنايتها للملامح الخارجية لشخصياتها من شكل، وملامح، وعُمْر، غير أن كثيرا من ذلك انحسر في الرواية المعاصرة.

عبّر «مايكل فراين» عن العلاقة، بين الشخصية والحدث، بقوله «أنا مهووس بالشخصيات، ولا يمكنني إلا أن أفكر بها على نحو متواصل. ومهما كنت تتصوّرها قبل البدء بالكتابة، ومهما كنت قد خطّطت مسبقا، فإن الأحداث سوف تتغيّر، بمجرّد أن تبدأ العمل عليها. الأحداث هي الشخصيات، والشخصيات هي الأحداث، لذلك هي في حالة تغيّر مستمر. إنها مستقلّة. ليس الأمر كالتفكير بالأصدقاء، أو بأشخاص نعرفهم، ولا نملك سيطرة على حياتهم. فمع الشخصيات، أنت - في الحقيقة - تخلق حياتهم بالمشاركة معهم، فيبدو الأمر كما لو أنهم يتحدّثون، ويقومون بقيادة حياتهم، وكأنّك تعمل مع شخصيات لديها العقول الخاصة بها، وطريقة التفكير الخاصة بها، ولكنّك في الوقت نفسه، معنيّ بمشاركتهم في قيادة حياتهم»[1] .

ولابدّ من الارتياب بمضمون القول بأن الشخصية الروائية انتساخ لشخصية المؤلّف، وغير خاف الاختلاف فيما بينهما، فهما كائنان مختلفان، أحدهما افتراضي، والآخر حقيقي. ومع ذلك، فقد حدث أن تمرأى المؤلّفون في شخصياتهم، أو كانت تلك الشخصيات، أقنعة تنكّر خلفها المؤلفون. وإن كان «باختين» قد توصّل إلى أنه، مع روايات دوستويفسكي، بدأت الشخصيات استقلالها التدريجي، عن المؤلّف، فالأبطال عنده «ليسوا مجرّد موضوعات لكلمة المؤلّف، بل لهم كلماتهم الشخصية، ذات القيمة الدلالية الكاملة»، فلا تصلح كلمة الشخصية، «أن تكون بوقا لصوت المؤلف»؛ لأنها «تتمتع باستقلالية استثنائية داخل بنية العمل الأدبي»[2] .

---

(1) علي زين (مترجم) كتّاب يكشفون أسرار الحرفة، موقع تكوين.

(2) شعرية دوستويفسكي، ص11.

افتتح دوستويفسكي روايته «الأخوة كارامازوف»، بكلمة موجهة إلى قارئ الرواية، قال فيها «حين أشرع في قصّ حياة بطلي، ألكسي فيدوروفتش كارامازوف، أشعر بشيء من الارتباك، وهو ارتباك له ما يبرره: إنني أسمّي ألكسي فيدوروفتش هنا باسم البطل، وأنا أعرف، حقّ المعرفة، أنه رجل، ليس فيه من العظمة كثير، ولا قليل»[1] . لم يكن نفي البطولة أمرا مستنكرا أراد به دوستويفسكي لفت الانتباه إلى روايته، بل لأن معايير تلقّي الروايات في القرن التاسع عشر تلزم الروائي بنسبة أعمال جليلة إلى شخصياته الرئيسية، وإلا عزف القارئ عن إنشاء سردي، لا يحتفي بالأعمال المهمة للشخصيات. فكان دوستويفسكي يمتحن نفسه كاتبا، وقارئه متلقّيا، بافتتاح روايته الكبيرة، بهذا الأمر. وقد تأكدّ أن القارئ، سينزع القيمة الاستثنائية عن بطل روايته، أما هو، فقد رأى بطله على غير ذلك، وذكر السبب «هذا الرجل يبدو لي فذّا، ولكنني أشكّ، أقوى الشكّ، في أن أصل إلى إقناع القارئ بذلك، بل إنني لأراه بطلا فعّالا، بمعنى من المعاني، رغم أن فعله يظلّ غامضا يصعب تحديده. وقد يكون الغريب، على كلّ حال، أن يُطلب إلى الناس، أن يكون سلوكهم واضحا مفهوما في عصر، كهذا العصر الذي نعيش فيه»[2] .

وعرف عن بلزاك ابتكاره شخصيات عظيمة. ووصف زولا ذلك بقوله «إن ما يتجاذب أغلب روايات بلزاك، هو ضخامة أبطاله؛ فهو لا يظن أبدا، أنه نفخها بما فيه الكفاية، لأن يدي المبدع المقتدرتين عنده، لا تعرفان غير نحت العمالقة»[3]، وأرجع ذلك، إلى «العبقرية الصاخبة وغير الواعية، في الغالب، بعملها الحقيقي»[4] . على أنه يلزم القول، إن الشخصية الروائية من صنيع المؤلّف، وهي تمتثل لشروط الخطاب السردي، ولكلّ كاتب نهجه في بناء شخصياته، سواء في ملامحها، أو في أفكارها ومواقفها. واستغرق أمر الانفصال النسبي، بين المؤلف وشخصياته، زمنا طويلا، قبل أن

(1) الأخوة كارامازوف، ج1، ص25.

(2) م. ن، ج1، ص25.

(3) في الرواية ومسائل أخرى، ص109.

(4) م.ن، ص431.

تضعف الصلة فيما بينهما، ما خلا ظلالها القابعة، في رؤية المؤلّف الضمني.

حدّدت اللغة دلالة «المتنكّر» بمَنْ يقوم بتغيير حاله، أو مظهره، ليحول دون معرفة الناس له فيما يفعل، ليفصح عما يصعب الإفصاح عنه. وكثيرا ما أثير أمر المطابقة، بين الروائي والراوي، والقول إن «المؤلّف الضمني»، هو الوسيط بين الكاتب، وشخصياته، ولعله الموجّه، لكلّ ما له صلة بالمطابقة بين الطرفين. وإذ يتنكّر المؤلّف الحقيقي، بإهاب المؤلّف الضمني، فلا يُستكثر على الأخير، أن يدسّ نفسه، في باطن شخصياته، ويدفع بها للنطق بأفكاره، والتعبير عن آرائه، بل والإفادة من تجاربه، وتجارب المؤلّف الحقيقي.

لم تستقم، بعد، حدود مانعة تحول دون ذلك العبور، وتحظر التناسخ المعهود، بين المؤلّف، والمؤلف الضمني، والشخصيات. أشار «كونديرا» إلى أنّ «كلّ روائي، يغترف طوعا، أو، كرها من حياته؛ فهناك شخصيات مُختَلقة، وُلدت من أحلام يقظته المحضة، وهناك شخصيات، مستوحاة من نموذج، بشكل مباشر أحيانا، وغير مباشر، في أغلب الأحيان. وهناك شخصيات وُلدت من أمر ثانوي وحيد، يلحظه المؤلّف عند شخصية ما، وجميع هذه الشخصيات، تحتاج إلى الاستبطان من المؤلّف، وإلى معرفته لذاته. يحوّل عمل المخيّلة هذه الإيحاءات والملاحظات، ويغيّرها إلى درجة، أن الروائي ينساها»[1].

من الصحيح أنه جرى التفريق بين المؤلّف، بوصفه كائنا بشريا، والشخصية باعتبارها تخيلا سرديا، وربطت بينهما، بالمؤلّف الضمني، الذي يتّصل بالمؤلّف، والشخصيات من جهة، وينفصل عنهم من جهة أخرى. يتّصل بالمؤلّف، لأنه ممثل للجزء الأدبي فيه، من دون سائر الأمور الأخرى، في حياته، ومتّصل بالشخصيات، لأنه مصدر أفكارها وأفعالها، غير أنه، منفصل عن المؤلف، في أنه ليس كائنا بشريا، إنما هو مستودع التجربة الذهنية، والذوقية، والجمالية، والآيديولوجية. وكذلك، منفصل عن الشخصيات، لأنه يربض خارج العالم الافتراضي، فيدفع الشخصيات إلى البوح بعواطفها، والتصريح بأفكارها، والتعبير عن آرائها، من غير أن تكون مطابقة لأفكاره،

(1) الوصايا المغدورة، ص270.

لكنها مرتبطة بخواطره. وبالإجمال، فهو الوسيط، الذي تتسرب من خلاله رغبات المؤلّف، وتجاربه، وغاياته، ولأن التنكّر رغبة دفينة، لا رادّ لها، في الكتابة السردية، فلن يبرأ نصّ منه، وإن لم يقع التصريح به، فبالتأويل الكاشف له.

أريد بالصلة، العلاقة الفكرية بين المؤلّف، وشخصياته، التي تجعلنا ننظر إليهما، بصفتهما ركنين من أركان الخطاب السردي، فقد كان التلازم بينهما قويا، ولكنه ما بلغ درجة المطابقة في يوم ما. غير أن مكتسبات السرد، لم تقل بفصم الصلة بين الطرفين، بصورة قاطعة، فدايدلوس في «صورة الفنان في شبابه»، و«يوليسيس» لجويس، و«مارسيل» في «البحث عن الزمن الضائع» لبروست، أو شخصية «ك» في روايات كافكا، هي تجسيدات مجازية لهويات مؤلّفيها. وهو أمر أَجِدُ له نظيرا في شخصيات «بتشورين» في «بطل من هذا الزمان»، و«راسكولينكوف» في «الجريمة والعقاب»، و«ديفيد كوبرفيلد» في رواية ديكنز، فهي تشي بصلتها الفكرية بليرمنتوف، ودوستويفسكي، وديكنز. ولا عبرة مفيدة للأدب بقطع الصلة بين الخالق والمخلوق في السرد، ولكن يتعذّر اختلاق صلات غير قائمة بين عالمي الخطاب والواقع، إلا بالتأويل الذي يقصد إلى ربط النتائج بالأسباب. وإلى ذلك، أعتقد ألا فائدة ترتجى، من البحث عن المطابقة، بين المؤلّف وشخصياته، لأن المؤلّف يشوِّش، ويواري على تلك العلاقة، ولا يفصح عنها، وتحول طبيعة الخطاب السردي دون ذلك.

وقد تتداخل الشخصيات الواقعية بالمتخيّلة عند المؤلّفين، فيختلط الأمر عليهم، كما لاحظ ذلك «موم»، الذي قال «في أغلب الأحيان، كنت أصطفي أشخاصا من الذين جمعتني بهم معرفة وثيقة، أو طفيفة، وأجعلهم أساسا لشخصيات من اختراع بنات أفكاري، وهكذا تداخلت الحقيقة والخيال في كتاباتي، حتى أنني إذ أعيد النظر فيها، لا أكاد أستطيع أن أميّز أحدهما من الآخر»[1] . وقد تتشكّل صورة الشخصية من مجموع الرؤى التي تنصبّ عليها، فليس لها وجود قائم بذاته، بل خلاصة شهادات الآخرين حولها؛ فقد تشكّل «غاتسبي» في رواية «غاتسبي العظيم»، من مجموع آراء الشخصيات المحيطة به، وهو نظير «مصطفى سعيد» في «موسم الهجرة

(1) عصارة الأيام، ص11.

إلى الشمال»، الذي ارتسمت صورته من مجموع روايات الشخصيات التي عاصرته، أو كانت على معرفة به. ومثيل شخصية «وليد مسعود»، في «البحث عن وليد مسعود»، الذي تركّبت شخصيته من الرؤى المختلفة حوله، فقد أضفي الغموض على هذه الشخصيات، وتضاربت الأقاويل حولها، وإن حظيت بشغف النساء، فإنها كانت مثار حسد الرجال، وغيظهم، وقد اكتسبت أهميتها؛ لأنها خلخلت الركود المجتعمي المحيط بها.

لابأس باستفادة الكاتب من صور بعض الشخصيات التي عرفها، أو عاشرها، فذلك يساعد في رسم الصور العامة للشخصيات، في أثناء الكتابة، ولكن من غير المقبول الأخذ بالأهواء. وربما يحقّ للكاتب إضفاء الكراهية على الشخصيات المستبدّة، والغادرة، والمتقلّبة، فلا يرأف بها لكي يكشف عن أخطائها، ولكن قد تسبّب إرباكا، حينما تكون من الأقربين؛ في كتابه «اختراع العزلة»، رسم «بول أوستر» لأبيه صورة تطابق الصورة النمطية لليهودي البخيل، ولَم يبخل في تقصّي عيوبه، والتشفّي من أخطائه، والارتقاء بها، باعتبارها أخطاء جسيمة، وأفعالا شائنة. ومضى بأن كشف الستار عن مقتل جده من طرف جدته، بإطلاق النار عليه، لعلاقة له مع عشيقة، وتمكنّت الجدة بحيل قانونية، اختلقها محاميها، من الحصول على البراءة. ولم يدخر الابن سرّا إلا ونبش فيه، فكأن ذلك تصفية حساب من طرف ابن خذل بأبيه، الذي لم يلبّ توقعاته في الرعاية، والاهتمام، ولما لم يتمكن من مواجهته في حياته، فقد انتهب سمعته بعد مماته[1] .

من الصحيح أن ميثاق السيرة، ينصّ على شيء من الصدق، غير أن السيرة الروائية، والتي تعتمد على المكوّن الذاتي في تفاصيلها، قد تنجرف إلى منطقة التباغض، إذا ما أطلق الكاتب العنان لأهوائه. والغالب أن تكون الكتابة السردية تعبيرا عن أحاسيس مضمرة، ونفثا مجازيا لرأي، ما يدفع الكاتب إلى انتشال بعض التجارب، أو الإفادة منها. وقد تكون علاقة الكاتب بعالمه، مبهمة في أول الأمر، قبل أن تستوي على الوجه المناسب لها. وربما تطول معاشرة الكاتب لروايته، فيعود إليها

---

(1) بول أوستر، اختراع العزلة، ترجمة أحمد العلي، دار أثر، الدمّام، 2016.

كلما عزف عنها، ويطيل النظر فيها، ثم يرميها جانبا، وقد يمزّقها، ليتخلّص منها، ويعيد ابتكار حوادثها من جديد، فيتعسّر أمرها زمنا طويلا، حتى تبدو كأنها في طريقها إلى الاحتضار.

قضى «بولغاكوف» نحبه في عام 1940، وهو في نحو الخمسين من عمره، من دون أن ينتهي من كتابة روايته «المعلّم ومارغريتا»، التي شغلته مدة طويلة، ولم يتمكّن من الانتهاء منها، ولا من نشرها في حياته، فجرى تداولها سرّا بين أصدقائه. وقد ظهرت مطبوعة، أول مرة، في عام 1966، بعد تشذيب الرقابة لها، ولم تنشر كاملة إلا في عام 1973، فسيطر على المؤلّف قلق الكتابة، فراوغ، وخاتل، بقصد تجويد مبنى الرواية ومعناها، ولما يئس من الاقتناع بما كتب، جعل المسوّدة الأولى طعما للنار في عام 1930. وما لبث أن عكف على مسوّدة جديدة للرواية، تخلّص منها بعد خمس سنوات من العمل، وما قدر الانفصال عن روايته، فبدأ بصياغة ثالثة، لازمته مدة طويلة، ثم أرغمه المرض على تركها، وودّع الحياة، من غير أن يضع لها صوغا نهائيا، وعانت زوجته «إلينا سيرجييفنا» معاناة بالغة في نشرها، واستغرق ذلك ربع قرن من الزمان بعد وفاته[1].

وقد تتعرّض الروايات للبتر، والمنع، وهو أمر شائع في كثير من البلاد، وما كادت تنجو منه رواية مميزة، غطّت أحوال الإنسان، في سائر أوضاعه النفسية، والجسدية. أباح ماركيز للشاعر التشيلي «نيرودا»، بما تعرضت له الترجمة الروسية من روايته «مئة عام من العزلة» من حذف العبارات الجنسية فيها، بما جعله يشعر بإهانة كبيرة، ولما عبّر عن استيائه من تشذيب روايته، تعللوا بأن الرواية لم تفقد شيئا[2]. وربما يفقد الكاتب بوصلته، فلا يعرف إلى أين ستمضي به الكتابة، ذلك ما أكده «ليسكانو» بقوله: إن الكتابة هي «أن تمضي من دون أن تعرف إلى أين ستصل. ودون أن تعرف حتى إن كنت ستصل إلى أي مكان»[3]. ولا يحدث هذا الضرب من الضياع إلا

(1) سنة القراءة الخطرة، ص-46 45.

(2) اعترف بأنني قد عشت، ص391.

(3) الكاتب والآخر، ص17.

لقلة من الكتّاب الذين يمضون في رسم مسار عام لأحداث رواياتهم، فالغالبية العظمى منهم، تبدأ في إجراء بحوث عن الموضوعات، والشخصيات، والأحداث، والأفكار العامة.

شرح «ساباتو» أمر الصلة المتوترة بين الكاتب وموضوعه، بقوله «لا تصلح مشاريع البداية سوى أن تكون وسيلة للدفع بنا كي نرتمي، فيما بعد، بين أحضان المياه الباطنية للكتابة. وبعد ذلك، تشرع قوى أخرى، غير واعية في الاشتغال، هي بالتأكيد أعمق وأقوى من الوعي، إنها ما يكشف في المحصلة النهائية، عن الحقائق الكبرى»[1] . وتأكيدا على هذا الأمر، الذي يشوبه الغموض عند عدد وافر من الكتاب، قال بورخيس: «المؤلّف الذي يجزم، حين ينتهي من الكتابة، بأنه أنجز ما كان يودّ إنجازه، قبل البداية في التأليف، يكون عمله خاليا من أية قيمة»[2] . ودعم محفوظ هذا الرأي، بالقول إنه كان ينصرف إلى تحرير عمله، حال الانتهاء منه، ثم ينتظر وقتا بعد ذلك، ويعيد قراءته، وغالبا ما يشعر بعدم الرضا، بين ما كانت عليه الرواية، وهو يتصورها، وبين ما انتهت إليه بعد الكتابة[3] .

8. في معبد الكتابة السرديّة.

وكلما نأى الكاتب بنفسه عن أعراف الكتابة، واستهان بها، رمى نفسه في متاهة الاحتمالات العابثة، فلا تفضي به إلى شيء يفيده في الكتابة، فدروب الخيال السردي مضللة، وقد تؤدي إلى ضياع الكاتب، ولابأس من الإتيان بوصف «ماركيز» لطقوس الكتابة اليومية عنده- وهو وصف لا ينقصه التشويق- يكشف أهمية الامتثال لأعراف الكتابة «حين أصبحت كاتبا محترفا كان جدولي أكبر مشكلة تواجهني؛ لكوني صحفيا، حيث كنت أعمل في المساء. حين بدأت أكتب بدوام كامل، كنت في الأربعين من عمري. كان جدولي يبدأ من التاسعة صباحا حتى الثانية بعد

(1) أحاديث مشتركة: خورخي لويس بورخيص وأرنستو ساباتو، ص286.

(2) م. ن. ص286.

(3) طقوس الروائيين، ص 132-133.

الظهـر، وقت عـودة أبنائي مـن المدرسـة. منذ ذلـك الوقت، اعـتـدت أن أعـمل بقـوة، شعرت بالذنب لأنني أعمل نهارا فقط؛ لذلك حاولت أن أعمل بعد الظهيرة، ولكنني اكتشفت أن ما فعلته بعد الظهيرة، يجب أن يكتب مرة أخرى في اليوم التالي. لذلك قرّرت بأن أعمل من التاسعة حتى الثانية والنصف، ولن أفعل شيئا آخر. بعد الظهر، لدي مواعيد ومقابلات، وأي شيء آخر قد يظهر فجأة. كان لديّ مشكلة أخرى، هي أنني أستطيع العمل فقط في جو محيط مألوف بالنسبة لي، ومفعم بدفء عملي. لا أستطيع الكتابة في الفنادق، أو الحجرات المستأجرة، أو الآلات الكاتبة المستعارة. هذا خلق لي مشاكل كثيرة، لأنني حين أسافر، لا أستطيع العمل»[1] .

على هذا المنوال، كتب ماركيز «مئة عام من العزلة»، و«خريف البطريرك» و«الحب في زمن الكوليرا» وغيرها؛ فالكتابة عنده نتاج طقس اعتاده، وتآلف معه، وبعد الخطوة الأولى المتقنة، ينفتح الطريق، الذي لا يجوز للكاتب أن يحيد عنه وإلا فقد بوصلته. والخطوة التمهيدية عند ماركيز، تمثلها كتابة الفقرة الأولى من الرواية، فهي أحد أصعب الأمور عنده «لقد أمضيت شهورا طويلة لكتابة فقرة أولى، وحين أحصل عليها، يأتي الباقي، بعد ذلك بكلّ سهولة. في الفقرة الأولى، تحلّ معظم المشاكل مع كتابك، حيث يتم تعريف موضوعك، وطريقة الكتابة، ونغمتها. على الأقل في حالي، تعدّ الفقرة الأولى، مثالا بسيطا عما سيصبح عليه الكتاب»، لكن الكتابة عامة، بما فيها الفقرة الأولى من الرواية، لا تأتي في حال عدم توفر «حالة ذهنية خاصة، يمكنك أن تكتب من خلالها بسهولة، تجعل الأفكار تنهمر». توفّر طقوس الكتابة شروط مجيء اللحظة المناسبة للتدفّق الكتابي، وتمكّن الكاتب من العثور على الموضوع الذي يحبه، وليس «هناك عمل أسوأ من فعل شيء لا تحبه»[2] .

يقتضي طقس الكتابة انضباطا طوعيا وإلا أصبح ادعاء لا تتأتى عنه أية ثمار، وثمار الكتابة هي الفصول، التي ينجزها الكاتب يوما بعد يوم، وشهرا بعد شهر. على

(1) غابرييل غارسيا ماركيز: الحياة هي أعظم مصدر للإلهام والأحلام جزء بسيط من سيل الحياة، ترجمة، كريم عبد الخالق، موقع تكوين.

(2) م. ن، موقع تكوين.

أنه، يلزم الكاتب مراجعة دقيقة لما يكتب من أجل ضبط إيقاع روايته، والسيطرة على مسارها، وإدامة التماسك في أحداثها، كيلا ينفرط عقدها، وتتفكك أواصرها، فبالتحرير يرمي الشوائب التي طرأت من حيث لا يقصد إيرادها. قال ساراماغو: أنا كاتب نظامي، كاتب منضبط، ولا أرغم نفسي على العمل لساعات محدودة كل يوم، ولكن أطلب من نفسي، إنجاز قدر محدّد من العمل المكتوب كل يوم، والذي يعادل صفحتين في المعتاد. وقد يظن البعض أن كتابة صفحتين من العمل المكتوب يوميا إنجاز بسيط لا يعتد به، ولكن ينبغي أن نتذكّر: هناك أمور أخرى، على الكاتب القيام بها كالتصحيح، والتعديل، وكتابة صفحتين من نص مكتوب يوميا، ستعادل في نهاية كل عام، ما يقارب 800 صفحة[1] .

الكتابة مسألة تنظيم منهجي عند ساراماغو «أعيش مع كتابتي علاقة خاصة، أقارنها بنموّ شجرة. يُزرع الكتاب، ويتجذّر، وينمو، وفق منطقه الخاص. أنا لا أبدأ بخطّة مفصّلة. أحترم حرية القصة؛ فأن نبالغ في تحديد الرواية، يعني أن نجبرها على الولادة، قبل أن تكتمل مراحل تكوينها في رحم المخيلة»[2] . تلزم الكتابة صاحبها المواظبة، والمثابرة، وكل ابتعاد عنها، يلحق ضررا بالكاتب، لأنه ينقطع عن الأجواء الخاصة بها، فلا يستردّها إلا بجهد كبير. وطبقا لـ«علي بدر»، فإن «الرواية بحاجة إلى موهوبين، ولكنهم عمّال، أي أنهم حرفيون حقيقيون، صنّاع مخلصون، يواصلون العمل ليل نهار، بحب وشغف حقيقي. الرواية مهنة أصحاب الخيال الخلاق، الذين لديهم قدرة على بناء مدينة من إدارة، ومجرمين، وعاهرات، ولصوص، وخيرين، وفضلاء، وأطفال، ومقامرين، وكل هذا يتم في الخيال. المهنة الشاقة هي عملية الإقناع، كيف تقنع القارئ بأن ما يحدث هو حقيقة وواقع»[3] . وعلى هذا، ربطت «أغوثا كريستوف» الكتابة بالمثابرة، فيصبح الكاتب جديرا بالاعتبار، حين يواظب على الكتابة، من دون أن يفقد إيمانه بما يكتب[4] .

---

(1) فيزياء الرواية وموسيقى الفلسفة، ص249.

(2) صحبة لصوص النار، ص52.

(3) علي بدر: أدب المنفى في مأزق، حوار كمال الرياحي، موقع الجزيرة 2015/8/21.

(4) الأمية، ص57.

وعلى الرغم من تأكيدي الصريح على الامتثال لطقوس الكتابة، فيجب أن يمنح الكاتب، الوقت اللازم لروايته لكي تكتمل، فلا يأتي الكاتب برواية جيدة إلا بعد اكتمال دائرة نضجها وليس ثمة وقت متفق عليه تستغرقه كتابة الرواية؛ فالتعجّل يفسد ولادة الرواية، والإبطاء يخنقها، وكل روائي يقترح الزمن المناسب لذلك، فالتعجّل قد يدفع به إلى ما لا يرغب فيه؛ حدث ذلك لدوستويفسكي حينما وقع تحت شرط جزائي للوفاء بكثير من رواياته، حسب المواعيد المتفق عليها مع الناشرين، فانعكس ذلك في عدم التركيز، والتشتت فيها. وقد روت زوجته، بأنه أملى عليها، حينما كانت تعمل عنده كاتبة اختزال قبل الزواج، روايته «المقامر» في خمسة وعشرين يوما، فكان يذرع الغرفة وسط فتائل الدخان، يملي عليها من دون توقّف، فيما كانت هي تختزل ما ينطق به، وتقوم بتحريره، ونسخه في بيتها، فظهر أثر ذلك في الصياغة المهلهلة للرواية.

وخضع بلزاك لشيء قريب مما حدث لدوستويفسكي، فانصاع للعجلة التي أفقدته التركيز، فكتب رواية «الأوهام المفقودة»، في ثمانية أيام، ورواية «الأب غوريو»، في أربعين ليلة، ورواية «سيزار بيروتّو»، في شهرين، ورواية «مئة ليلة» في أربعة أشهر، أما روايته «دوقة لا نجيه»، فاستغرقته سنة، مع ما اقتضته من تصحيح لتجاربها. ويلزم تحذير الكتّاب من مقارنة أنفسهم ببلزاك، فمع الإسراع في الكتابة، حافظ على نوع من الجودة، وإن كانت الجودة لم تطّرد في كل رواياته، وهو أمر شاطره فيه دوستويفسكي، فالتأمل النقدي في رواياتهم، يكشف عيوبا سردية مصدرها التعجّل، لا نقص المواظبة على الكتابة، فقد انشغلا بالبحث عن المال، وفي الحاجة الماسّة إلى توفيره لأسباب لها صلة بظروف حياتهما.

إنّ اختصار زمن الكتابة مثل إطالته، فالأول يأتي بالرواية قبل أوانها، والثاني يأتي بها بعد أوانها، وإذ ذكرنا من قبل، الإبطاء المزعج لرواية «المعلّم ومارغريتا»، وما أحاط ظهورها من ملابسات، فإن التعجّل قد يأتي بعمل بخديج لا هوية له. ولبلزاك، ودوستويفسكي نظائر كثيرة في تاريخ الكتابة السردية، فقد أملى ستندال رواية «دير بارما» في خمسين يوما، وهو معتلّ الصحة، واعتاد في أخريات أيامه أن يكتب بجوار شمعتين في حجرة تقع أعلى أحد المباني. وكتب «فوكنر» روايته «فيما كنت أحتضر»

في أربعين ليلة، بين منتصف الليل، والرابعة فجرا، وثلاثة أسابيع في كتابة رواية «الحرم»، وكتب كافكا رواية «المسخ» في ثلاثة أسابيع، واستغرقت كتابة رواية «الشمس تشرق أيضا» لهمنغواي ستة أسابيع.

غير أن كتابة رواية «الحرب والسلام»، استغرقت أكثر من خمس سنوات متواصلة من العمل الدؤوب، وخلالها لازمت «صوفيا» زوجها، ملازمة المساعد الأمين في الكتابة، وحرّرت الرواية معه ثماني مرات، قبل أن تستقر على صورتها الأخيرة. ولا يعود ذلك إلى تعسّر الكتابة بل إلى التوسّع الذي شغف تولستوي به. وسواء تعجّل هؤلاء الكتّاب فيما كتبوا، أو تباطؤوا، فقد ألزموا أنفسهم بطقوس جاءت بحصاد وفير. ولا نعدم فتورا في التأليف، مدة من الزمن، قبل الانكباب مجدّدا. وكان «غوته»، يصطحب معه مخطوطات كتبه في رحلاته، ليدقّق فيها، وينظر في تحريرها، وصرّح بعيب لم يتفرّد به عن سواه، وهو «فقدان الاهتمام بتأليف الكتاب بعد أن يشرع به، وقد تفاقمت هذه العادة المشينة، على مر الأيام، فباتت تلازم كل ما ينبغي أن أقوم به»[1] .

ولا يصحّ إنكار أهمية الزمن في كتابة الرواية، فالقول إن مدة كتابتها غير محدّدة أمر لا يتوافق مع هدف الكتابة، ولا مع غايتها، ولا مع أحوال الكاتب، وحاجاته النفسية والمادية. ذلك أن الكاتب ينصرف لكتابة الرواية، لأسباب كثيرة، منها: البحث عن الاعتراف به، والرغبة في تمثيل الأحوال الاجتماعية، والتوق لمحاورة النفس والعالم، وابتغاء كسب المال، وغير ذلك من دوافع، قد تجتمع كلّها، أو بعضها، عند هذا الكاتب أو ذلك. وكل هذه الغايات مرتبطة بزمن ينتهي فيه الكاتب من عمله، ليجني ثمرة اعتبارية أو مادية. وقد أجمل «بول بولز»، في يومياته، خلاصة القول في الدوافع القابعة وراء الرغبة في الكتابة «قلة من الكتّاب يفسرون ممارستهم لمهنتهم بأسباب مالية. الكثيرون منهم يعترفون بأنهم يجهلون السبب، الذي جعلهم يكتبون، لكن غالبيتهم يجيبون بأنهم دفعوا إلى الكتابة بقوة باطنية، لم يكونوا يستطيعون مقاومتها، والأكثر تشكّكا منهم، لا يتردّدون في الاعتراف، بأن رضاهم

(1) غوته، رحلة إيطالية، ترجمة فالح عبد الجبار، دار المتوسط، ميلانو، 2017، ص 29.

الرئيس، ناتج عن الانطباع، بأنهم سوف يتركون بعضا من كيانهم وراءهم، يعني أن الكتابة، تبدو وكأنها، تمنح نوعا من الخلود في حدّها الأدنى»[1] .

9. الكتابة والمال

ينكر معظم الروائيين طلبهم المال ثمنا للكتابة، ولا ينبغي إنكار أهمية المال في حياة الكاتب، والاعتراف بذلك، فالإنكار نوع من المخاتلة التي تخفي طمعا مشروعا في مكافأة الجهد بالمال، إذ جرى التواطؤ على أن كسب المال مشروع بالجهد الجسدي، ومرذول بالجهد الفكري، وينبغي تعديل هذه العلاقة المغلوطة؛ فالكتابة التي تأتي بمردود مالي، يحسّن أحوال الكاتب، أفضل من كتابة، ينتفع بها الناشرون دون سواهم، لأنها تقتضي جهدا مرهقا، وتلزم وقتا طويلا. وهي نوع من العمل المجهد الذي ينبغي أن يأتي بمردود مالي يتدبّر به المؤلّف أحواله. وقد أثرى بعض الكتاب من بيع حقوق رواياتهم، إما بنشرها، أو بالاقتباس عنها، أو بالجوائز التي ظفرت بها.

أشار «تيري إيغلتون» إلى قضية المال وصلته بالكتابة، بقوله «المال هو قدرة القدرات، شديد التقلّب، والتبدّل، من ناحية أنه يجلب معه وعدا بتنوّع، لا حدود له. إنّه الردهة الضيقة، التافهة، وغير المهمة بحدّ ذاتها، التي تتيح لك بلوغ عدد مذهل من الحجرات الرحبة. وإذا كان هو أساس كلّ شيء تقريبا، فذلك لأنه، فعلا، كلّ شيء»[2] . وقد وقف «موم» على هذا الموضوع، فنقل عن «جونسون» قوله «ليس هنالك كاتب، لا يكتب للحصول على المال، أللهمّ إلا إذا كان غبيّا». كتب ديكنز من أجل الحصول على المال، بلا خجل[3]، وكان بلزاك «يكتب كلّ يوم، ويفكّر بالكتابة في كلّ ساعة، وليس من الصعب، أن نعدّه أول روائي، كانت الكتابة لديه جزءا من وظائف الحياة اليومية. ومع هذا، نتبيّن من تفاصيل حياته، في السنوات الأولى من إصراره، على أنه كاتب قصة، نوعا من الاهتمام الخاص بالشؤون المادية، حتّى ليصحّ

---

(1) بول بولز، يوميّات طنجة، ترجمة إبراهيم الخطيب، وزارة الثقافة، قطر، 2017، ص17.

(2) تيري إيغلتن، حارس البوّابة، ترجمة أسامة منزلجي، دار المدى، بغداد، 2015، ص56.

(3) عشر روايات خالدة، ص211.

أن تقول، إن بلزاك كتب، في البدء، لكي يعبّر عن أزماته الاقتصادية، ويختار لها الحلول، التي نجدها في ثنايا المواقف المتعددة لدى شخصياته»[1] .

وذكر تولستوي في «اعترافاته» بأنه بدأ الكتابة الأدبية من أجل المال والشهرة «بدأت بالكتابة التي لم يحملني عليها سوى غروري، ومحبّتي للربح، والشهرة الكاذبة .ومن أجل رغبتي في الحصول على المال والشهرة، التي لأجلها اتّخذت القلم حرفة لي، كنت أرى نفسي مضطرّا أن أخفي الصالح، وأظهر الشرير في كل ما أكتبه»[2] . واعترف، بأنه، في المدّة المتوسطة من حياته، واظب على الكتابة رغم احتقاره لها «ومع أنّي كنت أنظر إلى صناعة الإنشاء والتأليف نظرة احتقار واظبت على الكتابة والتأليف؛ فقد خبرت بنفسي ما في هذه الصناعة من الترغيب والتشويق، وما تقدّمه للمنخرطين بها من المكافأة المالية على ما يكتبونه ويؤلّفونه، ولذلك عمدت إلى الكتابة، لمجرّد الرغبة في تحسين حالتي المادية مغمضا عيني عن البحث عن حقيقة حياتي أو الغاية من الحياة كلها»[3] .

جاء اعتراف تولستوي على خلفية من القلق الديني الذي هيمن عليه في العقود الثلاثة الأخيرة من حياته، فراح يتنكّر لماضيه، ويراه خداعا للنفس والآخرين، فنبذ كل ما حققه من مجد أدبي بلغه، وعدّه من نتاج الأهواء والطمع. وعلى الرغم من أن الروائي الفرنسي «سيلين» لم يمرّ بتجربة نظيرة لتجربة تولستوي في التحوّل الديني، فقد جاراه في القول بأنّ حافز الكتابة لديه هو المال «لم أكتب كتابا واحدا إلا بنيّة الحصول على المال، ولو توفّر لديّ المال لما دخلت مغامرة الكتابة»[4] .

---

(1) صدقي إسماعيل، نبلاء الإنسانية، رياض الريّس للكتب والنشر، بيروت، 2008، ص 327.

(2) تولستوي، اعتراف، بقلم الأرشمندريت أنطونيوس بشير، عناية وتصحيح يوسف توما البستاني، مطبعة العرب، القاهرة، 1930، ص12، وانظر النشرة الحديثة للكتاب، تولستوي، اعتراف، ترجمة الأرشمندريت أنطونيوس بشير، دار السؤال، بيروت، 2015، ص17-17.

(3) م. ن، ص23-22، وانظر النشرة الحديثة للكتاب، ص26-27.

(4) لويس فرديناند سيلين، رحلة في أقاصي الليل، ترجمة حسن عودة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2007، ص9.

وعلى الرغم من أن قائمة الكتّاب تتضمن عددا وافرا من الجاهرين بأن المال هو حافز الكتابة لديهم، فثمة سواهم يواربون في الإعلان عن ذلك. وهو أمر شائع، في سوق الكتابة والنشر. لكن اقتصار الكتابة على المال، لا يتوافق مع وظيفتها التمثيلية، إنما يأتي المال من التبعات المترتبة على الكتابة. ولعل بلزاك، ودستويفسكي، اشتهرا، بين الروائيين، بكسب المال للإثراء، أو لتسديد دين، فعلى الرغم، ممّا احتوته رواياتهما، من تمثيل شامل للأوضاع العامة لفرنسا، ولروسيا، خلال القرن التاسع عشر، فقد أوردت المصادر الموثوقة، أنهما انكبّا على الكتابة، بسبب الحاجة الدائمة إلى المال، الذي يريدون به إيفاء ديون مستحقّة عليهم، أو التظاهر بالثراء. فكل منهما، أراد أن يوفق بين الكتابة، والوفاء بما عليه من صكوك، موجبة الدفع كلّ شهر، فالتزما طقوسا صعبة في الكتابة، ما حادا عنها حتى آخر حياتهما.

وفي التفصيل حول تجربة دوستويفسكي، فقد توارت الظروف المصاحبة للكتابة عنده، غير أن رواياته، بقيت مثار اهتمام عام، فكتب لكثير منها الخلود، شأن الأعمال العظيمة، على الرغم مما شابها من وهن، في مسار الأحداث، وضعف الحبكات. ويعود ذلك، إلى المنزع الذي نزعه في الكتابة، وإلى الظروف المحيطة به، ويبدو تصريح زوجته صادما للقرّاء، وهي تؤكد، أنه خلال مدّة طويلة من حياته الكتابية، لم يكن يعمل، على وضع الخطوط العريضة لرواياته، وكلّ ما كان يعرفه، هو أن الرواية، ينبغي أن تكون كدسا من الأوراق، في «سبع ملازم»، ويجب تسليمها، في موعد محدّد إلى الناشر الذي اشترى حقوق مؤلّفاته، بما فيها التي لم تُكتب بعد. وكان الاتفاق بين الكتّاب والناشرين في القرن التاسع عشر، يقوم على عدد رزم الأوراق المكتوبة، ولا يبدو أن شروط الجودة الفنية للمادة المكتوبة قد أخذت بعين الاعتبار، فهي من مسؤولية الكاتب. وكان دوستويفسكي يكتب بين نوبة صرع، وأخرى، طلبا للمال.

وقبل ذلك بعقود قليلة، كان بلزاك يبيع للصحف، والناشرين، أحداث روايات متخيّلة، لم تكتب بعد، على أن يتولّى كتابتها، بعد دفع مقدّم أتعابه. وصادف أكثر من مرة، أنه لم يتمكّن من الوفاء بذلك، كما حدث له، على سبيل المثال، في رواية وضع لها عنوان «مذكرات شابتين حديثتي عهد بالزواج»، وقدّر لها من الوقت أربع

عشرة ليلة[1]، لكنه فقد ولعه بها، إذ اجتذبه موضوع رواية أخرى هي «زنبقة الوادي»، فسعى إلى إقناع الناشر استبدال هذه بتلك، وتفاقم الخلاف بينهما، فانتهى بخصام قانوني أمام المحاكم الفرنسية. واعتاد بلزاك التواري عن أعين الدائنين، بالتنكّر المتواصل، واستئجار بيوت بأسماء وهمية من أجل تضليلهم. وكما انتهى أمر دوستويفسكي بعدد وافر من الروايات، كان بلزاك، قد انتهى إلى كتابة أضعاف ما كتبه خلفه.

10. محراب المعجزات: مئة عام من العزلة.

تفضي بِنَا هذه الاستطرادات إلى الوقوف على طقوس «ماركيز» في كتابة «مئة عام من العزلة». ولا يراد من تفصيل القول فيها إلا ضرب المثل، على دلالة مراعاة الكاتب لطقوس الكتابة، والإفادة الجليلة منها. فقد جاءت الرواية ثمرة سنة ونصف من العمل، لم يسمح خلالها ماركيز للأهواء الخارجية، بأن تنال منه، وتجنّب أي إغواء يبعده عن هدفه، وصمّ أذنيه عن أي شيء، إلا ما بلغ درجة الضرورة القصوى، في حياته العائلية. قال يوسا إن تلك الرواية «تنطوي على أبجديةَ الروائع الأدبية، وقدرتها على جذب القارئ الذوّاق، المثقّف والمتطلّب، بالقدر نفسه الذي تجذب به القارئ العادي جدا، أي الذي يتابع فقط الحكاية، ولا يهتمّ باللغة، أو بناء النص؛ حيث يسود العنصر الخيالي، دون أن تغيب الركيزة الواقعية، التاريخية، والاجتماعية، في مزيج غير مألوف»[2] . وفيها سعى إلى «محو الحدود بين الحقيقة والخيال، بين الطبيعيّ وما فوق الطبيعي»[3] . وحسب «غويتيسيلو»، فقد غطّت تلك الرواية «غياب البعد الخيالي في أدب اللغة الإسبانية»[4] . فيما وصفها «جيرالد مارتن» بأنها

(1) بلزاك: سيرة حياة، ص321.

(2) نجيب مبارك (مترجم) ماركيز في عيون يُوسا، جريدة القدس 2017/9/9.

(3) إيلان ستافانز، ماركيز وروايته الشاملة «مئة عام من العزلة». انظر: كيف كانوا يكتبون؟ ص195.

(4) غويتيسولو، جغرافية المنفى، انظر كتاب: شرفات متجاورة، إعداد وترجمة إبراهيم أولحيان، دال للنشر والتوزيع، دمشق، 2011، ص26.

«كتاب من شأنه أن يختزل كلّ الكتب»[1]، وأجدني راغبا في أن أتخذها مثلا على الدأب، الذي أظهره ماركيز في الإعداد لها، وفِي كتابتها، وفِي نشرها، فهي ثمرة التزام مؤلفها، بطقوس الكتابة السردية.

تحدّث ماركيز لكاتب سيرته «جيرالد مارتن» عن الطقس الكتابي الذي قيّد به نفسه خلال الكتابة، فبدأ بالعام، وانتهى بالخاص «أخضع نفسي لانضباط بشع، كي أنهي كتابة صفحة واحدة، بعد ثماني ساعات من العمل. إنني أناضل نضالا جسديا مع كلّ كلمة، ولكن الكلمة، هي التي تفوز على الأغلب، ولكنني عنيد جدا، حتى أنني تمكّنت من نشر أربعة كتب خلال عشرين سنة»[2] . ثم عرّج على وصف كتابة درّته التي لازمها مدة «سنة كاملة»، كما ذكر كاتب سيرته، وليس ثمانية عشر شهرا، كما صرّح ماركيز بذلك. فقد فكّر فيها طويلا، وخامرته أحداثها منذ شبابه، لكنه لم يكتبها إلا وهو في الأربعين. كتب مسودتها الأولى في ثمانمئة صفحة على الآلة الكاتبة، ثم اختزلها إلى النصف في التحرير النهائي. هذا ما ذكره جيرالد مارتن، أما ماركيز، فذكر أن المسوّدة كانت في أصلها مخطوطا طويلا في ألف وثلاثمئة صفحة، استخلص منها أربعمئة وتسعين.

وفِي شهادته، التي سأورد نصّها بعد قليل، ذكر أنها في ألفي ورقة، وسواء سلخ ماركيز عن روايته نصف المسوّدة، أو ثلثيها، أو ثلاثة أرباعها، فإنما نزع عنها الزوائد، وصقلها من الشوائب، وأبقى على اللبّ السردي. وقد كتب نسخته الأولى على الآلة الكاتبة، ثم استخرج بعد ذلك نسخة منقحة، بعد طول تحرير وتعديل، وحذف وإضافة، أقبل عليها بهمة فاحصا إيقاع الأحداث، ومصائر الشخصيات، ثم أرسلها إلى سيدة لطباعة صيغتها النهائية، بعد الأخذ بالملاحظات في الحواشي، واستبدال بعض الكلمات بأخرى أبلغ في التعبير عن مقصوده.

عُرف عن ماركيز، ضعفه بقواعد اللغة والإملاء، ولم يجتهد في إتقان الإسبانية، فتولّت السيدة «إسبرانسا أريسا»، بخبراتها اللغوية، والأسلوبية، التصحيح الذي تراه

---

(1) سيرة حياة غابرييل غارسيا ماركيز، ص373.

(2) م. ن، ص390.

مناسبا في تنقية النص، وهي سيدة مشهود لها بذلك في تعديل النصوص. وفيما بعد، حينما نال ماركيز شهرته العالمية، عانى المحرّرون الأمرّين في تنقيح رواياته، لما فيها من هفوات، في صيغ التعبير. أعملت السيدة قلمها في تجريد «مئة عام من العزلة»، من الأخطاء، ولها الفضل، في إخراج الصيغة المعتمدة، التي أرسلت إلى النشر. وهذا تعبير عن الثقة المتبادلة، بين الكاتب والمصحّح . كتب ماركيز روايته في بيت مستأجر في العاصمة «مكسيكو»، وداخل غرفة تقل عن تسعة أمتار مربعة، وقد تناثرت حوله أعقاب السجائر، فكانت الغرفة مثل «حبس مفعم بالدخان»[1] . وفيه انصرف لروايته، انصراف الراهب المنقطع لعبادته، حتى فرغ منها.

في وقت متأخر من حياته، وبعد أن ظفر بجائزة نوبل، أدلى ماركيز بشهادة مهمة جدا عن كيفية كتابة «مئة عام من العزلة»، وسوف أعتمدها لفائدتها الجليلة في بيان مقصودي في ضرورة امتثال الكاتب لطقوس منضبطة في حياته الكتابية «كانت تعصف بي منذ زمنٍ بعيد، فكرة إنجاز رواية خارقة، تكون مختلفة، ليس عمّا كتبته حتى ذلك الحين، فحسب، بل تكون مختلفة، حتى عمّا قرأته. وفجأة، في مستهل 1965م، بينما كنت ذاهبا مع مرسيدس وإبنينا، لقضاء عطلة نهاية الأسبوع في «أكبولكو»، إذا بي أحسّ أني مصعوقٌ برجّةٍ نفسية حادة جدّا، ولم أنل لحظة هدوء في الشاطئ، وحينما عدنا يوم الثلاثاء إلى «مكسيكو»، جلست إلى الآلة الكاتبة، لكتابة جملة استهلالية، لم أقو على تحملها داخلي «تذكر الكولونيل أورليانو بوينديا، بعد مضي سنوات عديدة، وهو يقود فرقة المشاة، ذلك المساء القصيّ الذي استصحبه فيه أبوه، لكي يعرّفه على الثلج». ولم أتوقف، منذ ذلك الحين، يوما واحدا، كما لو كنت في نوع من حُلم مدمّر حتى السطر الأخير، حيث جرف العارُ ماكوندو.

حافظتُ في الشهور الأولى على مواردي الجيدة، لكنني في كل مرةٍ، كان ينقصني وقتٌ أكثر، لكي أكتب مثلما أحب، وإذا بالأمر يصل بي حد العملِ إلى ساعاتٍ متأخرة من الليل، كي أفي بالتزاماتي المُعلّقة، إلى أن أضحت الحياة مستحيلة. وشيئا فشيئا، بدأت أهجر كل شيء، إلى أن أجبرني الواقع، الذي لا

---

(1) م. ن، ص377، 378.

يُداري، على أن أختار من دون لف أو دوران، بين الكتابةِ أو الموت. لم أحتر، ذلك أن مرسيدس تكفّلت بكل شيء، بعدما أتينا على إرهاقِ كل الأصدقاء. وأفلحتْ، من دون توسّل، في الحصول على قروض من دكّان الحيّ، وجزار المنعطف. منذ الأزمات الأولى، قاومنا إغراءات العقود ذات الفوائد، إلى أن ضقنا ذرعا، فشرعنا في غاراتنا الأولى على مؤسسات الأقراض، وبعد أن خففنا وطء الأزمة، بِرَهنِ بعض الأشياء الزهيدة؛ لم نجد مُحيدا عن الاستنجاد بجوهرات مرسيدس، التي ورثتها من عائلتها، فيما مضى. ففحصها خبيرُ فرع المؤسسة، بصرامةِ طبيب تشريح، وَزَنَ، وراجع بعينه السحرية، جواهر القرطين، وياقوت الخواتم، وفي الأخير أعادها لنا «هذا زجاجٌ خالص!»

لم يكن لدينا مزاج، ولا وقت، كي نتأكد متى تم استبدال الأحجار الثمينة، بقعر القنينات، لأن ثور البؤس الأسود كان يهاجمنا من كلّ الجهات. قد يبدو الأمر كذبا، لكن أحد المشاكل الأكثر استعجالا، كان الحصول على ورقٍ للآلةِ الكاتبة، فقد كانت لديّ تربية سيئة، تجعلني أعتقد أن الأخطاء الطباعية واللغويةً، أو النحوية، هي أخطاء إبداعية، كلّما وقفت عليها كنت أمزّق الورقة، وأرمي بها في سلة المهملات، لأبدأ من جديد. كانت مرسيدس تنفق نصف ميزانيتنا الشهرية في اقتناء أهرام من الحُزم الورقية، التي لا تدوم أسبوعا.. لم تعد مرسيدس إلى التكلّم معي، عن حيلها في نيل القروش حتى مارس 1966، أي بعد مرور عام على شروعي في تحرير رواية أولية، حين تأخرنا ثلاثة أشهر عن دفع الإيجار. كانت تتكلّم عبر الهاتف مع مالك المنزل، مثلما كانت تفعل باستمرارٍ، كي تشجّعه على الانتظار. واستنادا إلى الإيقاع، الذي امتلكته خلال عام من الممارسة، حسبتُ أنه يبقى لي ستة أشهر. وقتذاك، أنجزت مرسيدس حساباتها التنجيمية، وقالت لصاحب المنزل المنتظر، بنبرةٍ لم يطلها أدنى ارتجاف «بإمكاننا أن ندفع لك بعد حوالي ستة أشهر».

عشنا الشهور المتبقّية في منتهى الهذيان. كانت هناك مجموعة من الأصدقاء، الأكثر قربا منّا، العارفين بالوضع، يزورننا باستمرار أكثر من السابق، محمّلين بالمعجزات كي نستمر أحياء. لكنّ العمل على الرواية، كان في آخر مراحله، حتى أنه كان يمنحني المزيد من الحكايات الواهية، التي أرتجلها في أثناء زيارات الأصدقاء. وكثيرا ما أنصتُ إلى استظهار حكاياتي من طرف أناس آخرين، لم أقصّها عليهم قط،

وكنت أفاجأ بالسرعة التي تنمو بها الحكايات، وتتشعّب أثناء انتقالها، من فم لآخر. وفي أواخر آب، وبين عشيّة وضحاها، تجلّت لي عند منعطف زاوية الشارع، نهاية الرواية. لم أكن أستعمل ورقا كربونيا، ولم تكن آلات النسخ موجودة عند زوايا الشارع، لذا كانت الرواية، في أصل واحد، زهاء ألفي ورقة.

كان النصّ وجبة ثمينة بالنسبة لـ«إسبرانسا أريسا»، التي اشتغلت لأعوام، خلال فراغها، تنقل إلى ورق نظيف، الآثار الكبرى للكتّاب المكسيكيين، فاقترحتُ عليها، أن تبيّض لي النسخة النهائية للرواية، على ورق نظيف. وكانت المخطوطة، ليست أكثر من مسوّدة غارقة بالتصويبات، فالسطر الأول بالحبر الأسود، ويليه سطر بالحبر الأحمر، تفاديا للالتباس. لكن هذا الشأن، لم يكن ذا بال بالنسبة لامرأة، اعتادت العثور على كل الأشياء في قفص المجانين. لم تكن تقبل إسبرانسا المسوّدة، بحكم فضول قراءتها، فحسب، بل قبلت أن أعطيها جزءا من أجرها بحسب استطاعتي، وأعطيها باقي الأجر عندما أستلم مستحقات الحقوق الأولى للمؤلّف من دار النشر، فكانت تنقل فصلا في كل أسبوع، بينما كنت أنا أصحّح الفصل الموالي، بكل أصناف التصحيحات، وبحبر مختلف اللون، تجنّبا لأي تدّخل، وليس من أجل الفرضية البسيطة بجعلها أقل حجما، وإنما جعلها في أقصى درجات الكثافة، إلى حدّ أنها صارت مقلّصة، إلى نصف النص الأصلي تقريبا.

بعد أعوام من ذلك، اعترفت لي إسبرانسا أنها كانت تحمل النسخة الوحيدة للفصل الثالث، مصحّحةً من طرفي، فزلّت قدمها لدى نزولها من الحافلة، بفعل أمطارٍ غزيرة، وأن أوراق الرواية، ظلت تطفو على وحل الشارع، وأنها جمعتها مبللة بمساعدة بعض الركاب، وكانت الأوراق في حالة يرثى لها، جعلت منها عسيرة على القراءة، لكنها جفّفتها بمكواة الملابس في منزلها. ولقد تأثرتُ جدا، حينما اتصلت بي يوم السبت، لمّا فرغت من تصحيح الفصل الأخير، الذي كنت سأسلّمه إياها في يوم الإثنين، لتسألني بعد تردّد طويل، إن كان أورليانو سيلتقي ريميديوس في النهاية. وعندما أجبتها بالإيجاب، أطلقت تنهيدة عزاء، وقالت «لو لم تقلها لما غمض لي جفن، حتى يوم الإثنين القادم».

إن النسخ النظيف للنص، الذي أنجزته إسبرانسا، مع ثلاث نسخ كربونية، كان قد

تمّ في غضون شهرين، أو ثلاثة، على الأكثر. ولستُ أذكرُ، كيف وقعتُ على عنوان الرواية، أو متى، وكيف خطر في بالي. ولكن أتوقّع، أنه في وقت ما بعد وفاتي، بأن مؤرّخا ما، سيختلق قصة التسمية، وسوف يغنيني من عناء التذكّر. حين حصلنا على النسخة الأولى، مطبوعة في يونيو1967، مزّقنا - مرسيدس وأنا - الأصل المخروم الذي اعتمدته إسبرانسا في نسخها. لم يخطر ببالنا، أنه يمكن أن يكون من النسخ الأكثر قيمة، رغم فصله الثالث، الذي يكاد لا يقرأ جراء ابتلاله بالمطر. لكن قراري لم يكن بريئا، ولا عاديا، بل إنني مزّقت النسخة الأولى، لكي لا يطّلع أحد على حيل صناعتي السريّة. وبالرغم من ذلك، ففي مكان ما من العالم، يمكن العثور على نسخ أخرى، وعلى الخصوص الاثنتين، اللتين بُعثتا إلى دار نشر سود أميركانا للطبعة الأولى[1] .

قبل أشهر من الانتهاء من «مئة عام من العزلة»، كان ماركيز مرتابا، في جودة رواية ستصير واحدة من كلاسيكيات السرد عبر التاريخ. واعترف في خطاب له إلى صديق بالآتي: «عندما قرأت ما كتبت، ملأني شعور بعدم الحماسة لما كتبته، وشعرت بأنني تورّطت في مغامرة، تتساوى فيها السعادة بالكارثية». قليلون يعرفون أن ماركيز نشر سبعة فصول من الرواية ليجسّ نبض الجمهور، ولتهدأ وساوسه. فعل ذلك، قبل أن ينتهي من الرواية، التي ختمها في أغسطس 1966 ونشرت في 30 مايو1967. نشرت الفصول السبعة، في جرائد، ومجلات، توزع في عشرين دولة. وتمثل ما يربو على ثلث الرواية، وأرشيف المؤلّف خال من أي صور لها، وللحصول عليها، يجب تتبع أثر المكتبات في فرنسا، والولايات المتحدة، وكولومبيا، وإسبانيا. فتلك الفصول سقطت في طيّ النسيان، لأن اعتقاداً ما، ساد بأنها الفصول المنشورة، في الطبعة الأولى من الرواية، لكن المقارنة بين النسختين كشفت واقعا مختلفا. منذ الصفحة الأولى يُلحظ التغيير في المستوى اللغوي، في البنية، في الأجواء، وفي وصف الشخصيات. من هنا تأتي القيمة الوثائقية لهذه الفصول المنسيّة لفهم كيف

---

(1) ماركيز، كيف كتبت مائة عام من العزلة؟ ترجمة: مزوار الإدريسي، مجلة نوافذ، نادي جدة الأدبي، العدد 23 لسنة 2003 . وقد اعتمدت على النص المترجم بتمامه..

كُتبت الرواية، بخاصة أن ماركيز أكد أنه حرق الملحوظات، والمخطوطات الأولى، بعد أن تلقّى النسخة الأولى من الكتاب.

نُشرت فصول عدة من «مئة عام من العزلة» في مجلات مرموقة، قبل صدور طبعتها الأولى في كتاب، وثمة فوارق كثيرة بين الاثنين، فقد تولّى ماركيز تحرير بعض الفصول، فحذف منها وأضاف عليها، ما رآه مفيدا. شمل التغيير وصف بيوت ماكوندو، وطريقة وصف النمل الأبيض المدمّر الذي يعلن انهيار بيت عائلة بوينديا في نهاية الرواية. في النسخة المطبوعة تبدو ماكوندو قرية منعزلة عن الحضارة، ولا أحد يعرف موقعها الجغرافي، على العكس مما ظهرت عليه في فصل منشور قبل ذلك، حيث يمكن تحديد الموقع بسهولة «في الشرق عند ألسنة نهر ماجدالينا بكولومبيا». حذف ماركيز هذه المعلومة، ومعلومات أخرى، عن موقعها، ليثير في القارئ شعورا بأنها قرية عادية، يمكن العثور عليها، في أي بلد في أميركا اللاتينية. وثمة تغيير آخر، له صلة بميلاد العقيد أوريليانو بوينديا، ففي النسخة الأخيرة «بكى في بطن أمه، وولد بعينين مفتوحتين»، بينما في الفصل المنشور، يتلقّى البطل معاملة، أقلّ بطولية، وأقل ملحمية: الداية «تضربه ثلاث ضربات على مؤخرته»، ليبكي. وفي فصل آخر، ذكر فيه أن خوسيه أركاديو، الذي خافت أمه أورسولا، من أن يولد بذيل خنزير، جاء إلى العالم كـ «ابن سليم»، بينما في النسخة النهائية أضاف المؤلف دراماتيكية أكثر: «ولدت ابنًا كل أعضائه آدمية». وعقب نشر الفصل الثاني من الرواية، مرّت خمسة أشهر، ثم نُشر الفصل التالي. لابد أن ماركيز استغل هذا الوقت لمراجعة الرواية، إذ أن الفصل الجديد كان الأكثر مجازفة: صعود ريميديوس الجميلة إلى السماء. وهناك فصل آخر عن موت أوروسولا، التي عاشت بين 115 و122 سنة، تعرّض لبعض التغيير.

النظرة الأخيرة التي ألقاها ماركيز على بروفة الرواية، كانت في أبريل 1967، وهو الشهر الذي نشرت فيه مجلة «ديالوغوس» المكسيكية، فصل المطر المنهمر على ماكوندو خلال أربعة أعوام. من بين التغييرات المهمة، تغييرات تتجاوز تحرير العبارات، والكلمات، لتصل إلى إضافة محتوى جديد. عندما تنتهي فرناندا دل كاربيو، من توبيخ زوجها أوريليانو الثاني، بعد مونولوغ طويل شغل عدة صفحات، في نسخة

«ديالوغوس»، تنهي بأن زوجها «كان معتادا على أن يعيش من النساء»، ثم لخّصت فرناندا غضبها، بعبارة سحرية، محمّلة بحمولات أسطورية ودينية، حول أن زوجها «كان معتاداً على العيش من النساء، ومقتنعا بأنه تزوج امرأة يونس، الذي تمتع بسكينة كبيرة، في قصة الحوت».

أخيرا، في الأسبوع الذي سبق إصدار الرواية، نشرت المجلة الأرجنتينية «بريميرا بلانا»، مجتزأ من فصل الحروب الثلاثين للعقيد بوينديا. ورغم عدم توافر الوقت لإدخال تعديلات جديدة، أرسل ماركيز فصلا، افترض أنه سيجذب قرّاء القارة، التي عاشت أجواء حروب العصابات ضد السلطة، مثل حروب بوينديا. وفي مراسلات ماركيز، ظهر أنه عند نشر الفصول الجديدة كان يسجّل ملحوظات بمقترحات الأصدقاء والقرّاء. وهذه هي عملية التحرير المضنية، التي مارسها ماركيز على نصّه، خاصة من أجل القضاء على شعوره بـ «عدم الحماسة»، الذي اجتاحه عند قراءة ما كتبه، في رواية غيّرت مسيرة الأدب.

اختار ماركيز أن ينشر الفصول السبعة الأكثر جدلًا في الصحافة الأدبية، ليلقي اللحم في النار منذ البداية، وكان الاختيار مبنيا على الفصول التي رأى أن يجازف بكتابتها، سواء لقوة غرائبيتها، أم لتجديديتها، مثل بداية الحكاية، صعود ريميديوس الجميلة إلى السماء، وباء الأرق والمطر، الذي استمر أربع سنوات ينهمر على ماكوندو. والغاية كانت جسّ نبض القرّاء، ومعرفة ردود أفعالهم، ومن ثم تحرير التغييرات إن رآها ضرورية. تشبه هذه الاستراتيجية الأدبية، ما فعله ديكنز وغالدوز، إذ نشر كل منهما، عدة روايات عبر الصحافة، وكانا يعدلان بحسب ردود فعل القراء[1] .

وكتب ماركيز عن ظروف نشر «مئة عام من العزلة» فقال: في بداية أغسطس 1966، توجهنا أنا ومرسيدس زوجتي إلى مكتب بريد سان أنجل بمدينة مكسيكو، كي نبعث إلى «بيونس آيرس»، النص الأصلي للرواية. كان النص طردا يضم 590 ورقة،

---

(1) ألبارو سانتانا أكونيا، الفصول السبعة المنسيّة في «مئة عام من العزلة»، ترجمة، أحمد عبد اللطيف، جريدة العربي الجديد، لندن، 9 -6- 2017، وقد اعتمدت على النص المترجم بتمامه..

كُتب بآلةٍ كاتبةٍ محمولة، بفراغ محترم فيما بين الأسطر، ومرسلا إلى المدير الأدبي لدار النشر «سود أميريكانا». وضعَ موظفُ البريد الطرد على الميزان، وأنجز حساباته، ثم قال «المجموع اثنان وثمانون بيسوس». عَدّتْ مرسيدس الأوراق النقدية، والقطع المفردة، التي كانت تحملها في محفظتها، ثم واجهتني بالحقيقة «لدينا ثلاثة وخمسون بيسوس فقط». لم نفكّر كثيرا في الحلّ؛ فتحنا الطرد، ثم قسّمناه إلى قسمين متعادلين. وأرسلنا النصف فحسب، من دون أن نتساءل عن الكيفية، التي سنحصل بها على المال، كي نبعث بما بقي.

كانت الساعة السادسة مساء يوم الجمعة، ولن يفتح البريد حتى يوم الإثنين، وهكذا كانت لدينا نهاية الإسبوع برمتها، كي نتدبر الأمر. بقي لدينا أصدقاء قلائل للاعتصار، ولدينا الآلة الكاتبة، التي كتبتُ بها الرواية، لكننا لم نستطع رهنها، كنا سنفتقدها لحظة الحاجة إلى الأكل. وبعد مراجعةٍ متفحّصة لمحتويات المنزل، حصلنا على شيئين قد يصلحان للرهن: مدفأة غرفتي، وطّحانةٌ أهديت لنا حين زواجنا. كان لدينا أيضا، خاتما الزواج، اللذان استعملناهما للزفاف فقط، واللذان لم نتجرّأ على رهنهما، اعتقادا منا، بأنه طالع شؤم. لكنّ مرسيدس قرّرت هذه المرة، أن تذهب بهما إلى الرهن، كيفما كانت الحال، باعتبارهما احتياط طوارئ. ذهبنا في الساعة الأولى من يوم الإثنين، إلى محل للإقراض، حيث كنا زبونين معروفين، فأُقرضنا من دون الحاجةِ إلى الخاتمين،، أكثر بقليل مما كان ينقصنا. ولحظة عبّأنا في البريد بقية الرواية، فطنّا إلى أننا كنّا قد بعثنا بها معكوسة: صفحات النهاية قبل صفحات البداية. لم يرق لمرسيدس ذلك الأمر، لأنها وعلى الدوام لا تثق بالصدف. قالت «أخشى أن الناشر قد يرى الرواية سيئة». كانت العبارة تتويجا رائعا لثمانية عشر شهرا، أمضيناها نحارب معا، لإتمام الكتاب الذي عقدنا عليه كل آمالنا[1] .

(1) كيف كتبت مائة عام من العزلة؟.

11. الدليل الاسترشادي للقراءة.

تضاهي تجربة محفوظ في الكتابة تجربة نظيره ماركيز، فحينما كان موظفا، اعتاد الرجوع إلى البيت في الثانية بعد الظهر، وبعد الغداء والاستراحة، يبدأ العمل لثلاث ساعات في الكتابة، وثلاث بعدها للقراءة، ولا يستطيع أن يقدّم القراءة على الكتابة، لأن الكتابة تصيبه بالصداع، ويتبع ذلك الأرق الذي يمنعه عن النوم، ما يؤثر في عمله الوظيفي في صباح اليوم التالي، فكان يبدأ الكتابة حوالي الرابعة عصرا. أما الجزء الذي يباشر كتابته من الرواية، فيكون قد اختمر في ذهنه، خلال النهار، وعلى هذا تتوارد الأحداث، والأفكار، التي تبلورت في خياله، قبل الجلوس للكتابة. وفي البدء، كان يعاني من صعاب التوغل في موضوعه، وهو يهيّئ نفسه للبدء، وربما ظل ممسكا القلم مدة ساعة كاملة، قبل أن يدوّن كلمة واحدة، لكن مداومته على ذلك، جعلته مع الزمن، يباشر الكتابة ما أن يجلس إلى مكتبه، وخاصة، إذا كان الموضوع قد اكتمل، وأصبح جاهزا للتدوين. ومن أجل ألا تغيب عنه بعض التفاصيل، كان يسجّل بعض الملاحظات خلال النهار عن الموضوع، وهي تفتح له الطريق، عند الشروع في الكتابة، ولا يكتب يومي الخميس، والجمعة، فهما يوما استراحة، ولا يكتب من شهر مايو، لغاية سبتمبر، من كل سنة، لحساسية في عينيه. أي أنه يتوقّف خمسة أشهر عن الكتابة، ويقلل كثيرا من القراءة خلال تلك الأشهر.

وصف محفوظ حالته النفسية والذهنية حينما يقدم على كتابة رواية جديدة «أعيش الرواية قبل أن أكتبها، فهي تبدأ بفكرة ما، أو بموقف، أو شخصية، أو زمان، أو مكان معين. لا أستطيع أن أحدّد كيف تبدأ الفكرة، فأنا دائما أفكّر، والتفكير جزء من حياتي، وعندما أشعر أنني ذائب في فكرة معيّنة حتى أصبحتُ جزءا منها، وأصبحت جزءا مني، أجدُ نفسي في حالة التماع وبريق يخطف البصر، في حالة انصهار تهزّ أعماقي، عندئذ، يتركّز اهتمامي في الالتماع والانصهار، وأفرح، وتتحوّل أعماقي إلى طفل صغير مملوء بالحيوية والنّشاط، وأعلم أنني عثرتُ على على نقطة بداية لعمل فني جديد..ثم أجد نفسي حصلت، بعد فترة، على فكرة خصبة غنيّة، وإن تكن بلا شكل، بل أشتات متفرّقة هنا وهناك، وأفكار مختلطة لا ينقصها إلا البناء، أي الكتابة. وهنا يبدأ العمل المنظّم الواعي لدرجة لا يستهان بها، ثم أضع

خطّة عامة تلمّ هذه الأشتات في صورة لها معنى. والخطّة العامة لا تهتم بالتفاصيل، بل ترسم الخطوط العريضة التي يسير عليها العمل. وأخيرا تبدأ عملية الكتابة، ولها وقت منظّم. وفي أثناء الكتابة قد تتغيّر الخطّة كلها، وتولد الرواية كمخلوق شبه جديد على الخطة العامة المرسومة لها من قبل»[1] .

يكثر محفوظ التدخين خلال الكتابة، ويصغي للموسيقى المهدّئة، ولا يتناول أي مشروب كالقهوة والشاي، ولا تنفتح قريحته للكتابة إلا في بيته. يبدأ بمسوّدة، ثم يواصل الكتابة بسرعة، وتدفّق، فينتهي من الصيغة الأولى في غضون شهر، يعود بعدها إلى التحرير، والتعديل، والحذف، والإضافة لمدة طويلة، تستغرق أشهر السنة المتبقية له. ويرى أن هذه المرحلة، هي مرحلة الإبداع الحقيقي، وسار على هذا النهج منذ أول رواية له، حتى الأخيرة. وفي البداية، كان يكتب مسوّدات رواياته بالقلم الرصاص، أما التحرير النهائي، فيكتبه بقلم الحبر. ولمّا اكتشف الأقلام بالأحبار الجافة، بدأ باستخدامها في المرحلتين، وحينما أحيل إلى التقاعد، خصّص وقت الضحى للكتابة، بعد ارتياد المقهى في الصباح، الذي واظب على الذهاب إليه مشيا على الأقدام. وبعد حصوله على جائزة نوبل، ضمرت شبكة العين لديه، ما جعل القراءة والكتابة صعبة عليه، فانهار النظام الكتابي لحياته، وسبب له انزعاجا عظيما، وتوقّف عن القراءة، واكتفى بساعة واحدة للكتابة[2] .

بشروعه في التفكير والتخطيط لرواية جديدة، يبدأ محفوظ البحث في موضوعها العام. حدث هذا مع الثلاثية التي توسّع بحثه في موضوعها، فأعد ملفّا بكل شخصية، ومن دون ذلك الملف، فسوف يضيع في المتاهة، وتغيب عنه أشياء كثيرة في أثناء الكتابة. وأول ما يحدث، هو أن تنبثق فكرة، ثم يبتكر لها شخصيات تعبر عنها، وما يلبث أن يتحرّر في وصفه لأفعال الشخصية وسلوكها، وما أن ينتهي حتى يلوذ بالمراجعة، فيبالغ فيها، ويحذف كثيرا، والمراجعة هي التي تصقل الحكاية والفكرة. وبعد أن ينتهي من ذلك، يقوم بتمزيق المسوّدات كلّها، فلا يحتفظ بها، وهو يرى أن

---

(1) أولاد حارتنا: سيرة الرواية المحرّمة، ص230-231.

(2) صفحات من مذكرات نجيب محفوظ، ص337-340 .

الاحتفاظ بمسوّدات الكتابة، ليست من ثقافته، فيتخلّص منها، لكثرتها، وعدم نفعها، وهو يريد إخفاءها لأنها تكشف عن خطّه الرديء.

ولكن، فضلا عن وصفه لطقس الكتابة، وضع محفوظ دليلا استرشاديا للقراءة. من الصحيح أنّ دليله كان ينقص، كلّما قرأ عملا أدبيا أدرجه فيه، لكنه، خلال ذلك، يكون قد أضاف أعمالا أخرى إليه، فكانت «القائمة تزداد ولا تقلّ، فقد كان كل كتاب جديد أقرؤه، يفتح عينيّ على كتب أخرى أجهلها، وكنت أشعر دائما بأن الجهل يطاردني، وأنا أتعلّق بأذيال معرفة بسيطة، رغم أنه لم يمض يوم من حياتي من دون أن أحصل على معرفة جديدة»[1] . مكّنه الدليل الاسترشادي من الاطلاع على عيون الآداب الغربية، من هوميروس إلى بروست، فقد وضع نصب عينيه أن يقرأ لكل علم من الأعلام أفضل ما كتب، ومضى في ذلك مدة طويلة، وهو يختار أشهر الآثار لهذا الكاتب، أو ذاك. غير أنه، أدرك بأنّ اطلاعه على عمل واحد لكاتب شهير، لن يمكّنه من الغوص في عالمه، إنما هي إطلاله سريعة على عالمه، فاكتشف، على سبيل المثال، أن معرفته بشكسبير، لا يمكن أن تعتمد على قراءة عمل واحد له، حتى لو عقد الإجماع على أنه أفضل تلك الأعمال. وانطبق هذا الأمر، على سوفوكليس، وموليير، وديكنز، وسواهم من عظام الكتاب.

وبموازاة القائمة الغربية، وضع له قائمة عربية، بدأت بالقرآن الكريم، والأحاديث النبوية، والشعر الجاهلي، والجاحظ، وأبي نواس، وبشار بن برد، والبحتري، والمتنبي، وأبي العلاء المعري، وصولا إلى طه حسين، والعقّاد، وهيكل، وتوفيق الحكيم[2] . وكان يداوم على القراءة، كلّ يوم في بيته، ثلاث ساعات حتى وقت الغروب، لكنه واظب على القراءة، في أثناء عمله الوظيفي، في مكتبة وزارة الأوقاف في القاهرة، وفيها قرأ رواية «البحث عن الزمن الضائع» لبروست.

وذهب «حنّا مينه» إلى أن الكتابة مهنة شاقة، وتعيسة، ووقت الكتابة ليس مبهجا عنده، وليس لديه وقت مخصوص للكتابة، وما أن تضجّ نفسه بالشخصيات،

---

(1) وطني مصر: حوارات مع محمد سلماوي، ص58-59.

(2) م. ن، ص59.

والعوالم التي يفكّر بها، حتى يهبّ من رقاده، ويعجّل بالكتابة. وقد يكون ذلك خلال النهار، فيدخل غرفته، ويقفل الباب عليه، ويغلق النوافذ، ويسدل الستائر، ويضيء المصباح، ويقطع الغرفة في رواح ومجيء، ويتنفّس بعمق، ثم يبدأ العمل، وسرعان ما يغلبه الإرهاق، لانشغاله بالصنعة، فهو يبذل جهدا كبيرا في ذلك، وتتوتر أعصابه، وتحترق بين أصابعه سجائر كثيرة، وتمتلئ المنافض بأعقابها، ويحاول تحاشي الكتابة بالهرب منها، ويفكر باعتزالها بين رواية ورواية. وبالمقابل، حينما لا يكتب، يفترسه القلق، فيعود إليها، ولما لم يكن لديه وقت معين للكتابة، فقد يكفّ عنها شهرا أو شهرين، ثم ينكبّ عليها كالمجنون، ثم ينقطع، وكلما أقسم على هجر هذه اللعبة الجهنمية، عاد إليها[1] .

وراح مينه يفصّل ما أجمله «للكتابة عندي طقس خاص بها، رأسي يمتلئ بالأحداث والشخوص، وهذه الأحداث تعيش معي، وهؤلاء الأشخاص يعذبونني، يطالبون بحقّهم في الخروج إلى النور، وكثيرا ما أسدّ أذني عن نداءاتهم، وكثيرا ما يضغط الحدث على نَفَسي، لكنني أتجاهله، وأفضّل أن أتجوّل في أية حديقة عامة، على أن أحبس نفسي لمعالجة هذا الحدث. فإذا استشعرت تأنيبا داخليا، وصحّ عزمي على العمل، دخلت مكتبي، وأغلقت الباب، وأسدلت الستائر على النوافذ، وأشعلت النور رغم سطوع الشمس في الخارج، وعطرت كفّي ووجهي، وذهبت في الغرفة وجئت، وبدأت على رهبة، كأنني أقارب فعلا محرّما، وقد أكثرت من التدخين والقهوة، وانقطعت عن كل ما هو خارج المكتب، وعشت في العالم الذي أرسمه، تعيسا، معذّبا، قلقا من الإخفاق، راغبا في أن افتح الباب وأهرب، حتى إذا ما بلغت مقطعا طيّبا، جذبني بسحره، ولديّ ما أوصله به، توقّفت، كي أبدأ، في المرة القادمة، من نقطة تستهويني، وتيسّر لي افتتاحا طيّبا إلى ما يليها. وغالبا ما أدع ما كتبت اليوم، فإذا راجعته، وطابت نفسي له، استأنفت الكتابة، وإلا مزّقت الأوراق، واندفعت خارجا مغاضبا، مهوّما»[2] . يفترس مينه القلق، فهو في ارتياب من صواب طريقه،

---

(1) حوارات وأحاديث في الحياة والكتابة الروائية، ص 94-95.

(2) م. ن، ص 219.

وحينما يثق بأنه أمسك زمام الأمر، يمضي به حتى النهاية: عندما أكتب رواية لا أكون قد ملكت إلا التصور العام. وكثيرا ما أنقض الأساس، وأهدم ما بنيت، لأعود من جديد إلى المدماك المعماري، الذي ينبغي أن يؤخذ في الحسبان، عند وضع الحجر الأساس فيه، انتهاء بالسطح في عملية هندسية كاملة.

وبعد أن فرغ مينه من وصف طقوس الكتابة، بدأ دفاعه عن فكرة التخطيط المسبق لموضوع الرواية، وهيكلها، فقال «الروائي يعتمد التصميم المخطط له في الذهن أولا، وفي ذهنه وحده، بإطلاق، وتأتي عملية التخطيط على الورق تاليا»، ثم شرح طريقته «إن تصوّر الحدث الروائي، يبدأ من اللحظة، التي أختار فيها هذا الحدث، أو يفرض نفسه عليّ، بعد استيقاظه من هجوعه في باطن الذات، ويكون عليّ، في حال انتقاء الحدث، أو اعتماده، أن أستعيد تجربته، وأفكر بالبيئة التي نبتت فيها هذه التجربة، والدوافع التي أدّت إليها، والمساحة التي تشغلها، والأسئلة التي تطرحها، وما أريد قوله من خلالها، بدلالة الحدث، وبشخصياته. وكثيرا ما يستغرقني التفكير، ويشغلني عن كل ما حولي. ويليه الحوار غير المكتوب، بيني وبين شخصيات الحدث، وطرح الأسئلة، وتلقّي الأجوبة، بيني وبينهم، ثم التخطيط الذهني، لمعمار الرواية، وكيف تكون البداية، ولماذا هي على هذا النحو، وليس غيره. وهل النهاية، في المدى المتخيّل، مغلقة أو مفتوحة، وهل السياق انسيابي، طولاني، أم دائري، وهل السرد على لسان المتكلّم أو الراوي، أي الأنا أو الآخر.

وبعد كل هذا يأتي العمل، وأصعب ما فيه البداية، حيث عليّ أن أمدد الخطوط في كل الاتجاهات، والمعرفة المسبقة لكيفية لملمتها، حيث تلتقي في بؤرة النهاية. وإذا كان المضمون يتطلّب شكله، فإنه لا يصح أن يكون هنالك مضمون متقدّم، على شكل متخلّف. وإذا كنتُ قد اعتدت أن أكتب بهذا الشكل، فكيف تكون الكتابة بشكل آخر، وكثيرا ما يحدث أن أفكّر بكل هذا، ثم أتخلّى، في أثناء الكتابة، عن بعضه أو كلّه، وكثيرا ما يصدف أن ينعطف خطّ الحدث الرئيس إلى خطّ ثانوي، جانبي، ويكون عليّ، في هذه الحال، أن أعود إلى النقطة التي انعطف فيها الخطّ الأساسي، والعمل على تقويمه، كي لا يفلت، أو يتعرّج، السياق بشكل معيب، فينقسم الحدث إلى اثنين، والرواية إلى روايتين، حيث لا تكون هنالك ضرورة، لقصة

في قلب القصة. ولا يتوقّف العذاب المضني في كتابة الرواية كلها، لأن كثيرا من المشاهد، والصور، والشخصيات، تكون بحاجة إلى إعادة نظر، إما بسبب كتابتها، بأقلّ ما يجب من التأني، أو بأكثر ما يجب من التأنّي؛ فالحماسة، في أحيان كثيرة، تتولّد عن انفعال زائد، حين يكون عليك أن تضع قدميك في ماء بارد. والإفراط في التفصيل، يبعث على الملل، والإقلال منه، يجعل المشهد أو المَشاهد، تفتقر إلى إشباع الموقف، ولا بدّ من التوازن الدقيق، وكذلك الحيطة، إلى درجة الحذر، من كاتب لديه تجارب كثيرة مثلي، أن تغريه طرافتها، فيزيد في إقحامها في سياق الحدث، أو تمنعه مأساويتها، فيمتنع عن إيرادها حيث تقتضي الضرورة»[1] .

ولا ينبغي النظر إلى جَلَد محفوظ، وماركيز، ومينه، في مراعاة طقوس الكتابة، استثناء اقتصر عليهم، فمعظم الكتّاب الكبار، يراعونها بدرجات متفاوتة، بعضهم يقترحها بنفسه، وبعضهم يرثها عن غيره. ومن ذلك، فقد ورث «بول أوستر» صندوقا كبيرا من الكتب، عن خاله، تركه له في قبو المنزل، حينما غادره، فالتهم محتويات الصندوق، واكتشف طريقته، وراعى في الكتابة أن يخيم الصمت على المكان الذي يكتب فيه، فلاذ بغرفة صغيرة متقشّفة في أسفل المنزل لا يتوفّر فيها سوى كرسي أخضر، وآلة كاتبة، واعتاد أن يجلس قبالة الجدار الأبيض وظهره إلى النافذة، فيطيل التحديق في الجدار، ويكتب بالقلم. ذلك أنه، حينما يوغل الكاتب، في عالم الكتابة، يتوارى العالم الخارجي، وانطبق ذلك عليه. وقد تولّى توزيع وقت الكتابة، بين ساعات الصباح في صومعته وحيدا، ثم راحة وقت الظهيرة، يلتقط خلالها أنفاسه، واستئناف العمل في أول المساء، وبينما يصارع خلال الصباح سيل الكلمات ليستخرج منها ما يريد قوله، وهي تصدّ عنه، وتتمرّد عليه، فإنها تستجيب له خلال المساء بالتحرير، والتصحيح، وطباعة ما كتب، فيتضح له المسار الذي اتخذته شخصيات روايته[2] .

وكتب الطيب صالح روايته، «موسم الهجرة إلى الشمال» في لندن، بخطّ اليد،

---

(1) م. ن، ص39-37.

(2) صحبة لصوص النار، ص87.

وترجمها «دنيس جونسون ديفز» مخطوطة قبل نشرها، حينما كان يرسلها المؤلّف إليه دفعات، فاكتملت الترجمة مع اكتمال الكتابة، وكان المؤلّف متردّدا، فيما يتعلق ببعض الفقرات الجنسية المتضمنة في الرواية، وقد قرّر إسقاطها، فظهرت الرواية من دونها، وعلى الرغم من ذلك فقد جوبهت باستياء في غير بلد، وحظر تداولها في السودان[1] . أما أوستر، فاستخدم قلما جافا، أو قلما من الرصاص في كتابة رواياته، وكان يخاف من مفاتيح الآلة الكاتبة، ويرى فيها تعكيرا للتفكير الصافي في أثناء الكتابة، أما القلم، فأداة بدائية، تشعر الكاتب أن الكلمات طالعة من جسمه، وأنه يحفرها على الورقة. وقد اعتاد أن يكتب رواياته، على كراسات بخطوط مربعة، ومصدر خوفه من الآلة الكاتبة، هو أنها لا تعطي الكاتب نسخة نظيفة، إلا إذا مزّق كل صفحة، ورد فيها خطأ، وذلك أمر مملّ بالنسبة للكاتب، الذي يكون عمليا قد انتهى من الكتابة بالقلم، وإذا به يعيد تدوين ما سبق له كتابته، فهو أمر مضجر، ويستغرق وقتا طويلا، ويتسبب في إرهاق الكاتب. وعلى الرغم من ذلك، رأى «أوستر» في طباعة رواياته، نوعا من القراءة بالأصابع[2] .

واعتمدت «إيريس مردوخ» خطّة عبّرت عنها بقولها: من المهم للغاية وضع خطة تفصيلية، قبل أن تشرع في كتابة الجملة الأولى. أنا أخطّط لكل شيء بالتفصيل. قبل أن أشرع في الكتابة، لديّ مخطّط عام، وكومة ملاحظات، حتى أن ترتيب الفصول أخطّط له منذ البدء، وكذلك الحوارات. هذه مرحلة أولية، على غاية الأهمية، في كتابة أية رواية، لأنك تكون بعدها ملتزما بمخطّط عملك الذي وضعته، أعني أن الرواية عمل طويل مجهد، وإذا كانت نقطة الشروع غير موفّقة، فستنتهي إلى نهاية غير سعيدة حتما. أما المرحلة الثانية في الكتابة، فهي أنك ينبغي أن تجلس بهدوء، وتدع الأشياء تكشف عن نفسها: منطقة في الخيال، تقود لأخرى، تفكّر مثلا في حدث ما، ثم يقتحم شيء غير متوقع أجواءك، وبعدها ترى أن المسائل الجوهرية، التي

---

(1) دنيس جونسون ديفز، ذكريات في الترجمة، ترجمة كامل يوسف حسين، اليربوع للنشر والتوزيع، دبي، 2007، ص90 .

(2) بيت حافل بالمجانين، ص 253- 251.

يحوم حولها العمل، تكشف عن نفسها، وتترابط مع بعضها، حتى ليمكن القول، إن الأفكار تتطاير معا، وتولّد أفكارا جديدة، والشخصيات تولّد شخصيات»[1] .

وصف أوستر بدء ظهور فكرة الرواية في خواطره، بأنها أشبه بالطنين، والكتابة لديه محاولة للإخلاص لهذا الطنين، أي الإصغاء إلى ذلك الإيقاع الذي تمكّن منه، فلا ينفك يستمع له، ويتشبّع بأصدائه. وهي حال إبداعية غامضة، يصعب وصفها، والكاتب الحاذق يعرف متى يستجيب للإيقاع، حينما يكون مثمرا، ومتى ينصرف عنه، حينما يكون مجدبا. وعلى هذه الحال، يمضي في الكتابة، من أول جملة فيها، إلى الجملة الأخيرة. وقد لا يتبيّن طريقه بوضوح في البداية، ولكن كلما تقدّم، توضّح له مسار الحكاية؛ فيشعر، وهو يهمّ بالكتابة، أنه يعرف جملة البداية، كما يعرف جملة النهاية. لكن كل شيء، يتغير في أثناء الكتابة، ولم ينتهِ كاتب من كتاب بدأ به بالصورة التي فكّر بها فيه منذ البداية، ففي أثناء الكتابة تطلّ شخصيات وتختفي، وتظهر أحداث وتتوارى، فتتكوّن هوية الكتاب في أثناء صنعه. وصرّح أنه بالتخطيط المسبق تفقد الكتابة عنصر الإثارة.

وكما أن البيت يشكل وحدة التأليف في القصيدة، فإن الفقرة، تشكل وحدة التأليف، في السرد عنده، فهو يداوم على صقل الفقرة، إلى أن تتّخذ شكلها المناسب، وقد تستغرق كتابة الفقرة عنده ساعة أو يوما كاملا، وربما عدة أيام، ويبدأ بطباعتها على الآلة الكاتبة، فلكل كتاب مخطوطتان، إحداهما باليد، تجاورها أخرى بالآلة الكاتبة، أما المراجعة النهائية فتجري على النسخة المطبوعة[2] . والظاهر أن أوستر كان بطيئا في الكتابة، على الرغم مما يستغرقه من وقت طويل، في ملازمتها، إذ يتراوح معدل الكتابة لديه، بين صفحة وصفحتين، في اليوم الواحد[3] .

---

(1) فيزياء الرواية وموسيقى الفلسفة، ص26-27.

(2) بيت حافل بالمجانين، ص277-278.

(3) اختراع العزلة، ص 55.

12. حوافز الكتابة السردية.

ولن يؤدي طقس الكتابة وظيفته المطلوبة، إن لم يسكن الكاتب حافز للتعبير عن أمر ما، فما أن يستقر على أمر يريد الإفضاء به، إلا ويدفعه طقس الكتابة إلى البوح به من غير حدود، فهو سخيّ في إكرام الكاتب، ولكن في حال ضمور الدافع، فلن تسعفه الطقوس بذاتها في الكتابة، إنما توفّر له المناخ المحفّز عليها. وبعبارة أخرى، لن تنوب الطقوس عن الكاتب في المهمّة، لكنها ترميه في لجّتها، فيحتدم، وتتّقد همته إن كان مبدعا، فيسفر عمّا يضطرم في أعماقه من أفكار، ومشاعر، وصور، وتخيلات. وبهذا، يجد الباعث أحوالا مناسبة، لكي يتجسّد بالكتابة. كتب «ريتشاردسون» روايته الأولى «باميلا»، خلال شهرين، وهو في الحادية والخمسين من عمره، وجاءت بمئتي ألف كلمة، وقد نفذت طبعاتها الأربع في غضون ستة أشهر، وتركت أثرا لا نظير له في آداب القرن الثامن عشر، وعدّت معيارا أخلاقيا للفضيلة، وصدّق كثيرون وقائعها، حتى قال «ديدرو» بأنها «جعلته يشعر وكأنه قد عاش فعلا التجارب الموصوفة فيها». وأردفها «ريتشاردسون» برواية «كلاريسّا» في ألفي صفحة، وبنصف مليون كلمة، وهي التي قال «روسّو» عنها «لم تُكتب قطّ، في أي لغة، رواية تعدل، أو حتى تقترب من كلاريسا». وبذلك تربّع على سدّة الرواية الإنجليزية، في القرن الثامن عشر، وعلى الرغم من انهماكه في طباعة كتب الآخرين، فقد خصّ نفسه بطقوس انصرف فيها إلى الكتابة، وغايته التبشير بالنزعة الأخلاقية، بكتب تعتمد الرسائل الوعظية، فاق فيها كتّاب عصره، وبروايتيه علّم «العقل الأوربي الاستغراق في أحلام اليقظة»[1].

لكي تُضفى شرعية على الكتابة، ينبغي أن تكون ثمة مبررات مقنعة لذلك. ويتفاوت الكتّاب فيما بينهم، حول وظيفة الكتابة، وحوافزها، والغاية منها، وهو أمر طبيعي، أنهم يجمعون على نوع من الشغف الغامض، الذي يجتذبهم إليها. وتسهّل الكتابة الانغماس في ذواتهم، واستكشاف أعماقهم. قال محفوظ «عندما أمسك القلم، وأبدأ في الكتابة، لا أعبأ بشيء، ولا أفكّر في شيء، وأنسى كل الحسابات،

(1) فن الرواية، ص33.

ولا يهمني سوى إرضاء ذاتي، ومزاجي الشخصي»[1] . وحينما طُرح على «نادين جورديمير»، السؤال الآتي «لمن تكتبين؟» أجابت بانفعال «لمن يقرؤني»، فهي تكتب لقارئ محتمل، وتريد إشباع رغبة القارئ، بما يريده منها، لأنّ «القارئ، هو ما ينبغي أن يضعه الكاتب في اعتباره، وهو يكتب»[2] . أمّا بلزاك فكان «يصنع الكتب من أجل تعظيم شرف اسمه»[3] .

نشر «إيكو» رواية «اسم الوردة»، وهو على أبواب الخمسين، وقد صرّح بأنه كتبها لأنه كانت لديه رغبة في تسميم كاهن، فالحافز باعثه السخط على الكهنة إلى درجة رغب فيها، بوضع السمّ لهم في الطعام أو الشراب، وهو تعبير مجازي، عن فكرة يتعذّر تحقيقها في الواقع، ولا توافق مفهوم إيكو للعلاقة مع الكهنة، ولكنها كانت محفزا نفسيا لابتكار حدث سردي. فراح، قبل الشروع في الكتابة، ينبش في مصادر الحقبة التاريخية، التي ستدور فيها الأحداث المتخيلة للراوية، وهي القرن الرابع عشر الميلادي، فابتكر عالما يتسع لحركة الشخصيات. ثم راح يتفحّص تصاميم الأديرة القديمة، ورسوماتها، ومكتباتها، وزار بعضها، لكي ترتسم في خياله الصور التقريبة للأحداث، فلا تنفصل عن واقع تلك الحقبة، ولا تتعارض معها. وجعل للرهبان لحى، وتعرّف على جانب من العلاقات فيما بينهم، لكي يطلقهم في العالم الافتراضي، في صورة تقارب حالهم الحقيقية. وكل ذلك الجهد لم يظهر منه شيء في صفحات الرواية، لكن الكاتب كان بحاجة ماسّة، لأن يشعر بالأجواء التي أرادها لروايته. ولكي يضفي المصداقية السردية على روايته، استعان بالأسلوب الحولي للكتابة، الذي كان شائعا في القرون الوسطى، وهو أسلوب منسجم، ودقيق، ووفي، وبسيط، ومدهش[4] .

أما الحافز الذي دفع إيكو إلى الكتابة، فقد انتقل منه كاتبا إلى شخصية الراهب

---

(1) صفحات من مذكرات نجيب محفوظ، ص 356.

(2) نادين جورديمر: عن الفجوة بين القارئ والكاتب، ترجمة، بثينة الإبراهيم، موقع ثقافات.

(3) في الرواية ومسائل أخرى، ص369.

(4) أمبرتو إيكو، آليات الكتابة السردية، ترجمة سعيد بنكراد، اللاذقية، دار الحوار، 2009، ص99.

الأعمى «يورج»، الذي دسّ السمّ لكثير من الرهبان. وختمت أفعاله الشنيعة بالمشهد، الذي دهن بالسمّ الزعاف كتاب «الكوميديا»، وهو الجزء المفقود، من كتاب «فن الشعر» لأرسطو، حسب الفرضية السردية، لكي يتسرّب إلى فمّ كل من يتجرأ على قراءته، حينما يبلّ إصبعه بلعابه ليتصفح الكتاب، فلا ترياق يشفيه من الهلاك المحتّم. ثم انكبّ على الكتاب ليغري المحقق «غوليالمو» بالاقتراب إليه، وتقليب صفحات الكتاب المسموم، فيلقى حتفه بين جدران مكتبة الدير. وحينما كشف المحقق الحيلة القاتلة، شرع الراهب في تمزيق المخطوط، والتهام أوراقه السامة، ليحول دون اطلاع أحد عليه، خوفا من انهيار صرح المسيحية، في حال شيوع الضحك بين المؤمنين بها، فالضحك يخدش هيبة الدين[1] . وعلى هذا، يجوز القول بتبادل الحوافز بين الكاتب وشخصياته. لكنّ طقوس الكتابة التي اتبعها إيكو، وفي مقدمتها التنقيب في مصادر القرون الوسطى، وتفريغ محتوياتها في جذاذات، مكنته من الغوص في تضاعيف الثقافة الكنسية القديمة.

ويجد بعض الكتّاب حوافز الكتابة في أشياء لا تخطر ببال، فكان همنغواي يشعر بالجوع إثر الكتابة، ويداخله إحساس بالحزن والسعادة معا، ما أن يفرغ من الكتابة، كما لو كان قد مارس الحب. وقد استأجر غرفة في الطابق الثامن من فندق عتيق، إبان وجوده في باريس أول العقد الثالث من القرن العشرين، تطلّ على سطوح الحيّ ومداخنه، وبسبب عوزه للمال، كان يبعث الدفء فيها خلال الشتاء، بنار قليلة من قطع الأخشاب التي يتحصّل عليها بصعوبة. كان يأكل المندرين، وهو يكتب، ويرمي بقشوره في الموقد أمامه، ويتسلّى بثمرات الكستناء المحمّصة، فالكتابة تفضي إلى الجوع. وحينما يعجزه أمر عن الكتابة يبرك أمام الموقد يدعك قشور المندرين، ويراقب الرذاذ الأزرق الذي تخلّفه ألسنة اللهب، وهو يفكّر بالطريقة التي يستأنف بها في الكتابة، وحينما يتفاقم عجزه ينتصب أمام النافذة، يراقب سطوح باريس، ومداخنها تنفث بقايا الرماد، ويناجي نفسه «لا تقلق، كنت تكتب دوما من قبل، وستكتب الآن، كلّ ما عليك أن تفعله، هو أن تكتب جملة واحدة حقيقية. اكتب

(1) اسم الوردة، ص 499-503.

أصدق جملة تعرفها»، فتخطر له الجملة التي يبحث عنها بعد طول انتظار. وفي تلك الغرفة التي يصل إليها صعودا على قدميه بمشقّة، تعلّم همنغواي ألا يفكّر في أي شيء يكتبه ابتداءً من اللحظة التي يتوقّف فيها عن الكتابة إلى أن يستأنفها في اليوم التالي، فبذلك يتيح لشعوره الباطني أن يقوم بعمله على خير ما ينبغي أن يقوم به. ولتجنّب التفكير بما كتبه قبل ذلك يلوذ بالقراءة، فهي تنشط التفكير بالكتابة، وحينما ينتهي من كل ذلك يهبط السلالم جذلا، يغمره شعور بأنه طليق، وله الرغبة في مخر باريس حيثما تقوده خطاه[1] .

وكانت القراءة، ثم الكتابة، علاجا حقيقيا لكافكا من أزمته النفسية، ومتاعبه الجسدية. فقد شُغف بالحكايات الخرافية، ثم الروايات البوليسية، وكُتب الرحلات. وحينما كَبُر، غاص في عوالم غوته، وتوماس مان، وهرمان هيسه، وديكنز، وفلوبير، ودوستويفسكي. وحيثما كان، في غرفته الصغيرة، وسط ضجيج العائلة، أو في مكتبه الصغير، في مؤسسة تأمين العمال ضد الحوادث، يعكف بصورة سرية على قراءة الكتب، وأنشأ لنفسه مكتبة من النصوص، تشبه لفيفة موضوعة داخل الصفحة الفارغة كانت أمامه، مثل عالم التلمود يتنقّل من شرح إلى آخر، ويحلم بالنص الأصلي[2] . وقد رأى «يوسا» أنّ الأدب أفضل علاج وقع اختراعه «للوقاية من التعاسة»[3]، فغايته حماية المرء من متاعبه النفسية، ومن وحدته. وكان السباق مع الموت حافز «براد بيري» للكتابة، فينكبّ عليها قبل فوات الأوان، وحالما ينتهي من كتاب يذهب متعجلا إلى البريد لإرساله إلى النشر، فيخلد للراحة، لأنه غلب الموت «كانت حياتي صراعا ضد الموت. أنهي القصة، وأنطلق إلى صندوق البريد، لأضعها هناك، وأقول «حسنا أيها الموت، لقد سبقتك». أنا متقدّم على الموت»[4] .

---

(1) إرنست همنغواي، وليمة متنقّلة، ترجمة علي القاسمي، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 2016، ص33، 36، 37.

(2) تاريخ القراءة، ص109.

(3) رسائل الى روائي شاب، ص17.

(4) أخرج في موعد مع فتاة تحبّ الكتابة، ص81.

وقد وضع «غارثيا سانتشيث» حوافز كثيرة لكتابة الرواية، اخترت الآتي منها «أكتبُ الرواية، لأنني كنت أشعر بافتقادي للقدرة الداخلية على معاشرة العالم الخارجي، بما في ذلك البشر، والأشياء، وخصوصا البشر، فغالبا ما كنت أتصورهم مجرد أشياء تفكر. أكتب الرواية لأنني أعتقد بأني لا أعرف عمل شيء آخر. أكتب الرواية، لأنني أعدّ نفسي مخلوقا عرضيا ومنهزما. أكتب الرواية، لأنني شكّاك، وضعيف. أكتب الرواية، لأن ذلك يمثل متعة تخفف الضغط الخارجي. أكتب الرواية، مفترضا بأنني أمشي مرغما عكس التيار، فكلما قوي الضغط، الذي يريد سحبي إلى ما أظن أنه ابتذال القطيع، يزداد قلبي عنادا للتسلق، ومصارعة الحقيقة. أكتب الرواية، كي أعيش بسرعة، ولو منزويا، كي أعيش الحياة التي كنت أتطلع إلى عيشها، ولن أتمكّن من عيشها في الواقع. أكتب الرواية، لأني مازلت أؤمن بالخيال، كقوة وحيدة تُرعب الحقيقة الشرسة. أكتب الرواية، لأني توصّلت إلى إقناع نفسي، بأن قرّاء الرواية، يجدون في الروايات مصدرا يساهم في تشكيل حياتهم. أكتب الرواية، لأنها ملجأ وبلسم، وجع وتخدير، موالاة وشعار، عقاب وجائزة. أكتب الرواية، لأنها الطريقة الوحيدة، التي أعرفها لمكافحة أكاذيب التاريخ، التي تُروى لنا منذ ولادتنا. أكتب الرواية، لعلّها تكون العذر ما قبل الأخير، كي أتمسك بوجود لم أطلبه، ولا يعجبني. أكتب الرواية، لأنّه لازال عندي إيمان أعمى بالجمال، بالكرم، بالابتسامة»[1] .

وذكر «إيان ميكيوان» الحوافز التي جعلته كاتبا: لم يكن أسلافي جزءا من إدراكي للعائلة أثناء نشأتي. لقد أثّر بي منفى أبي خارج سكوتلندا، ثم منفاه من بريطانيا لاحقا، فترك ذلك تأثيره فيما أكتب. عندما بدأت الكتابة لم أكن أشعر أنني جزء من عالم الأدب الإنجليزي. شعرت أنني غريب عنه، وقد تلاشى ذلك الشعور بمرور السنين. ولكنه منحني إحساسا بعدم وجود صلة لي بجذور العائلة، وفروعها. أصف قصتي مع الكتابة على النحو الآتي: بدأت كاتبا وجوديا حريصا على وضع الشخصيات في قوالب جامدة، وجعلها تعيش خارج الأزمنة والأمكنة المعروفة. وبمرور الوقت أمسيت كاتبا تقليديا، أي كاتبا أخذ في اعتباره مراعاة تقاليد الرواية الإنجليزية،

---

(1) خافيير غارثيا سانتشيث، لماذا أكتب الرواية؟ ترجمة محسن الرملي، موقع: الرواية نت.

وفيها تقبع الكنوز التي حفظها لنا عظماء القرن التاسع عشر في الاهتمام بالأبعاد النفسية للشخصية[1] .

واعترف «موم» بأن الكتابة تلبّسته، منذ وقت مبكّر من حياته، كأنها غريزة طبيعية، يريد بها أن ينال الاعتراف به كاتبا، وذلك حال دون توقّفه، لمعرفة قيمة ما كان يكتب. ولم يخطر له، أن الكتابة فن لطيف يكتسب بعرق الجبين، ولم يعترف بأهمية الجهد في الكتابة إلا بعد الصعوبة التي جابهها، وهو يشرع بتسجيل أفكاره على الورق. فرأى أنه يكتب الحوار بطلاقة، ولكنه يغرق في صنوف الحيرة، حين يهمّ بكتابة الوصف، فيضيع ساعتين على جملتين، أو ثلاث جمل، لم يستطع أن يتولّى تنسيقها بصورة جيدة، فعقد العزم على تعليم نفسه سرّ الكتابة، لكنه ما عثر على أحد مدّ له يد العون، فوقع في كثير من الأخطاء. وحينما قرأ بعض الروايات، بما فيها من نثر منمّق، وعبارات محشوّة بالصفات الغريبة، وكانت محل إعجاب الناس، حاول تقليدها وعلى الرغم من أنها لم ترق له، لأنها لم تتوافق مع ذوقه الشخصي، ومع ذلك مضى في محاكاة الآخرين، واستعارة الأساليب الشائعة. وجاوز ذلك بأن ذهب إلى المتحف البريطاني، وسجّل أسماء الجواهر العجيبة، والألفاظ الدالة على أنواع الأصباغ، والمفردات الدالة على الأنسجة، وشغل نفسه بتأليف جمل متكلّفة، تعمّد استخدام تلك المفردات فيها، ومضى في اقتباس المفردات الشائعة يرصّع بها مؤلّفاته. وانتهى إلى تأليف كتاب وجده منطفئا، وكأنه ليس بمؤلّفه، يحتفي بالبلاغة، والصنعة، ولكن لا شخصية له، وقد غمرته الجمل الغنائية، والمفردات العاطفية، وأثقلته الزخارف[2] .

13. لا تبحث عن الزمن الضائع.

وتكشف التفاصيل الخاصة بطقوس الكتّاب عن عادات يومية، أو شبه يومية لكلّ كاتب، تندرج في نظام عام يؤكد انصرافهم إلى الكتابة، بحسب أعراف

(1) كتّاب يكشفون أسرار الحرفة، موقع تكوين.

(2) عصارة الأيام، ص 33-35.

اقترحوها، ومضوا فيها إلى النهاية. وتكشف طقوس الكتابة تضاربا في الأوقات، والعادات، عند الروائيين، فكلّ منهم يكتب حسب ظروفه. فقد كتب «فلوبير» رواية «التربية العاطفية» في سبع سنين، وشغلته «تجربة القديس أنطونيوس»، وهي آخر رواية، نشرها في حياته، نحو عقدين، وشغل شولوخوف إثنتي عشرة سنة في كتابة «الدون الهادي» وهي في أربعة أجزاء، وقد غطّت أحداث الحرب الأهلية الروسية بين الحمر والبيض إثر ثورة أكتوبر في عام 1917 . وأمضى «هرمان هسه» إحدى عشرة سنة، في كتابة روايته «لعبة الكريات الزجاجية»، وقد أمسى ضريرا في منزل ريفي في إحدى الغابات.

وصرف محفوظ أربع سنوات في كتابة الثلاثية، وجويس سبع سنين في كتابة «يوليسيس»، وسبع عشرة سنة في كتابة «يقظة فينيغان». وقضى فؤاد التكرلي، اثنتي عشرة سنة في كتابة «الرجع البعيد». وأمضى بروست آخر خمس عشرة سنة من حياته، في كتابة «البحث عن الزمن الضائع»، في عزلة شبه تامة، وهو يتوسّع واصفا إيقاع الزمن فيها، وتأثير الماضي في الحاضر، فمات من دون أن يكملها، فكان أن تولّى شقيقه تحرير أجزائها الأخيرة، ما أظهر اختلافا في الانسجام النصي بين أجزاء الرواية. وقد رفضها الناشر، لأن المحرّر الذي يعمل عنده، لم يفهم السبب، الذي كتب بروست من أجله، ثلاثين صفحة، لوصف حال الأرق التي تعانيها إحدى الشخصيات، في فراشها، قبل أن تخلد إلى النوم[1] .

وبحسب «ميشائيل مار»، فإنّ بروست بروايته الكبيرة، استقصى «الحقيقة الداخلية حتى النهاية. إن هذه الحقيقة لم تكن خاصة به، فقد رأى بروست عمله، بوصفه عدسة مكبّرة، يستطيع كل قارئ، أن يفهم ذاته من خلالها»[2] . وكان بلزاك في انكبابه على الكتابة، هو المثل الأعلى لبروست، في أثناء عمله على روايته، واحتسى من القهوة خلال ذلك، ما احتساه سلفه، في أثناء تأليفه الكوميديا البشرية.

---

(1) أمبرتو إيكو، 6 نزهات في غابة السرد، ترجمة سعيد بنكراد، لمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2005، ص87.

(2) ميشائيل مار، بروست: فرعون الزمن الضائع، ترجمة موسى ربابعة، كلمة، أبو ظبي، 2009، ص5.

وكما قال «بارت»، فقد خطا «بروست» بالكتابة السردية خطوة حاسمة، حينما مزج بين الناس ولغاتهم، فلم «يقدّم مخلوقاته إلا من خلال صنوف صافية، وأحجام كثيفة وملونة، هي صنوف وأحجام كلامهم»[1]، إذ لم يعد الانتماء الاجتماعي محددا لمستوى اللغة، بل أصبحت اللغة قرينة، تدلّ على حال صاحبها، وهو ما قام به جويس أيضا.

وفي أحد أكثر الكتب طرافة عن علاقة جويس وبروست بالكتابة، أقام «باترك روجييه» كتابه السردي «ليلة العالم» حول لقاء جمع الكاتبين في باريس خلال ربيع عام 1922. كان اللقاء سريعا، ومحبطا، تبادل فيه الروائيان كلمات قليلة خلال دعوة عشاء في فندق «الريتز»، لكنه جاء ناظما لحبكة الكتاب الذي دسّ فيه مؤلّفه أشياء كثيرة عن جويس وبروست. ومن ذلك إلقاء الضوء على طبيعة الصنعة السردية في روايتي «يوليسيس»، و«البحث عن الزمن الضائع»، بالاعتماد على مراجع مهمة عنهما من ناحية الأساليب، والأفكار، والموضوعات، والظروف التي صاحبت كتابة كل منهما.

من الصحيح أن الكتاب ليس مصدرا نقديا، إنما يجوز اعتباره رواية اختلطت فيها التخيلات بالوقائع، واستقيت المعلومات عن الكاتبين من مصادر عدّة. وجاءت إثر بحث موسع في سيرتيهما، بما ألقى ضوءا على معظم ما يخطر للقارئ حولهما، بما في ذلك عناد كل منهما في كتابة رواية فريدة في جنسها من ناحية الأسلوب، واللغة، والغوص في موضوعات الوعي والزمن، وولع الكاتبين بالابتكارات اللغوية، والتلاعب بالأزمنة، وأحداث التاريخ، واقتراح مستويات للسرد غير مسبوقة. وهو ما أزاح جانبا من الغموض الذي صاحب كتابة روايتيهما، وكشف روح الابتكار السردي فيهما، والإفراط في التدقيق الذي فاق ما هو معروف في تاريخ كتابة الرواية. خلص مؤلّف كتاب «ليلة العالم»، إلى الآتي «كان جويس يحمل في رأسه، عنوان روايته منذ زمن بعيد، بينما لم يجد بروست عنوانا لروايته إلا في مرحلة متأخرة. كان الأول شاعريا، وكان الثاني كتوما مراوغا. كانت رواية جويس كتابا واضحا يقظا، أما كتاب بروست

---

(1) في الأدب والكتابة والنقد، ص57.

فكان متثائبا. كان الأول زمنيا، أما الثاني، فكان مكانيا. كان بروست يرى الأشياء زجاجية، بينما يراها جويس مائية. كان الأول يضرب بمجدافه، على سفينة التاريخ، بينما يبحر الآخر في الزمن»[1] .

ضرب جويس وبروست مثالا في الاستماتة السردية التي شكّلت حافزا لسواهما في الانشغال بالكتابة، ومن ذاك فقد روّضت «إيزابيل الليندي» نفسها على الانصراف للكتابة بين عشر ساعات واثنتي عشر ساعة يوميا، فتنقطع عن العالم خلال ذلك، وتعيش عزلتها المحببة، وهي تقتنص حوادث رواياتها من المحيط الذي تعيش فيه، وتعدّ نفسها أداة للتعبير عن عوالم لا تنتمي إليها، عوالم تبتكرها لكنها غريبة عنها، فتشعر أنها غير واعية بما تكتب. وتعتمد على ملاحظات سجلتها في دفتر تحتفظ به في حقيبتها، وتدوّن بعض الأخبار فيه، وتحتفظ بمقاطع من الصحف اليومية، تضعها أمامها عند الكتابة، وتكتب على الحاسوب مباشرة، وتستخرج نسخة ورقية تجعلها موضوعا للتحرير، لضبط الإيقاع، والنبرة، وتصويب اللغة، وإدخال التعديلات على النص، لكنها تحتفظ بالحبكة الأصلية للرواية[2] .

وربط «شينوا أتشيبي» بين الفكرة، وفعل الكتابة، وذلك يحتّم ظهور الشخصية التي ما تلبث أن تكون محور الأحداث «تأتي الفكرة العامة أولا ثم تتبعها الشخصيات الرئيسية، فنحن نعيش في طوفان من الأفكار العامة، ومتى ما ارتبطت فكرة محدّدة، بشخصية ما، يمكن القول، إن ثمة رواية ما في الطريق. الفكرة العامة، تلعب الدور الأقوى، في المرحلة الأولية من كتابة الرواية، ولكن متى ما تجاوز الكاتب المرحلة التمهيدية، فلن يكون ثمة فرق، بين الفكرة العامة، والشخصيات، فكل منهما ينبغي أن يؤدي وظيفته»[3] . واعتاد «يوسا» أن يكتب بيديه، ولا يستخدم الحواسيب،

---

(1) ليلة العالم، ص120-119، وقد أتى جويس على ذكر هذا اللقاء اليتيم بين الكاتبين على العشاء، ولم يتبادلا خلاله سوى جملتين، فقد سأله بروست «هل تحبّ الكمأة؟» فأجاب «نعم، أحب الكمأة كثيرا». انظر: الغصن الذهبي: حوار ممتد مع جيمس جويس، ص101.

(2) طقوس الروائيين، ص50-53.

(3) فيزياء الرواية وموسيقى الفلسفة، ص94-95.

وتقوم مساعدته بطباعتها، ويتولّى هو تصحيحها، وتكون النسخة الأولى، مكتوبة باليد على دفاتر، وقد اعتاد على إيقاع اليد في الكتابة، وهي تحمل القلم، وظهرت علاقة حميمة، بين اليد والنص، وهي علاقة تشعره بالمتعة[1] .

وحرصت «سوزان سونتاج» على بيان نهجها في الكتابة «أكتب باستخدام قلم ذي طرف من اللباد، وأحيانا قلم رصاص، على ظهر أوراق الملاحظات القانونية الصفراء، أو البيضاء، تلك التي كان الكتّاب الأمريكان مولعين بها. كما أنني أحب الكتابة اليدوية، وأكتب ببطء شديد، ثم أقوم بطباعتها، وتوثيقها على الآله الكاتبة، ثم أقوم بإعادة الطباعة، أو حتى إجراء التصحيحات اللازمة يدويا، أو مباشرة، باستخدام أزرار الآلة الكاتبة، حتى أصل لقناعة خالصة، أن ليس بمقدور النص أن يكون أفضل. وبعد أن ظهر الحاسوب في حياتي، وبعد المسودة الثانية، أو الثالثة، أقوم بحفظ النص على الحاسوب، ومن غير الممكن، أن أعيد مخطوطة كاملة بعد الآن. ورغم هذا، أقوم بالاستمرار في المراجعة، على مسوّدات ورقية، أسحبها من الحاسوب. تأتيني نوبة الكتابة بصوره فجائية، فأكتب حينما أحسّ أن هنالك ضغطا كبيرا يتنامى في نفسي، وأشعر بتلك الثقة، التي تخبرني أن فكرة ما، قد نضجت في رأسي، وآن الأوان لقطافها. وما أن أبدأ بالكتابة، فلا أحب القيام بأي عمل آخر. أجلس قابعة بمنزلي، وفي أغلب الأحيان، أنسى تناول الطعام، وحتى نومي يكون لساعات قليلة. أعلم أنها طريقة غير منضبطة للعمل، وهي تؤثر سلبا في غزارة إنتاجي، ولكنها تجعلني، أهتم بأشياء أخرى كثيرة[2] .

وذكرت «سيمون دي بوفوار»، كيفية مداومتها على الكتابة بقولها «أنا دائما في عجلة من أمري للتقدم، رغم أني بصورة عامة، لا أحب بداية اليوم. أبتدئ يومي بتناول الشاي، وفي حوالي العاشرة، أشرع بالعمل حتى الساعة الواحدة، حيث أتمتع بصحبة أصدقائي. وفي حوالي الخامسة، أعاود الكتابة حتى التاسعة مساء، متعة الكتابة، هي المسيطرة عليّ في معظم الأحيان. وإذا كان العمل يسير على ما يرام،

---

(1) صحبة لصوص النار، ص141.

(2) سميرة عبد الرسول، الأعمال الروتينية لمشاهير الكتّاب في العالم، موقع ديوان العرب.

فسأقضي ربع، أو نصف ساعة، في مراجعة ما كتبته في اليوم السابق، وأقوم ببعض التعديلات، إن لزم الأمر، ثم أواصل الكتابة من تلك النقطة، ولكي أصوغ الأمور بطريقة صحيحة، فلا بد لي من قراءة، ما قمت ببث الروح فيه[1] .

ونعت «تابوكي» نفسه بأنه «بوهيمي» في كتابته، لأنه يتنقل كثيرا، ما يؤثر في نظام الكتابة لديه «أكتب على دفاتر، وآخذها معي أينما ذهبت. أمزّق أوراقا كثيرة، وأعيد الكتابة مرّات، ومرّات. قد تمرّ شهور، وحتى سنوات، لا أكتب فيها كلمة واحدة، لكني لا أكفّ عن سماع الأصوات في رأسي. وعندما أكتب المراحل الأولى، لا أحبّ أن أكون وحيدا في داخل غرفة. أفضّل أن أكتب في الخارج، في المقاهي مثلا؛ فرغم الضجيج يعزل الكاتب نفسه، ويمنحه الصخب إحساسا بالحياة، التي تجري حوله، وهذا ينعكس إيجابيا على لغة الكتابة. ولكن عندما يصل الأمر، إلى مرحلة «صناعة» الكتاب، فيجب الانعزال؛ فالكتابة عمل حرفي يتطلّب الكثير من الانحناء والصبر»[2] . فلاعجب أن قال عنها «همنغواي» بأنّها «أشقّ الأعمال في العالم»[3] .

ويبدأ «دان براون» الكتابة في الرابعة صباحا من كل يوم، من دون توقف. وفي حال تخلّف عن ذلك، يرى نفسه أضاع ساعات منتجة لا تعوّض. ويضع أمامه ساعة رملية، تضبط له الوقت، بأن تنقلب رأسا على عقب في كل ساعة، فيأخذ استراحة قصيرة، ينشّط بها أفكاره وجسده. وحينما يتعذر عليه الأمر، ويغلب عليه «الانسداد الكتابي»، وينقطع حبل أفكاره، وتتعثر تخيلاته، يمارس «رياضة الوقوف على الرأس»، التي يرى أنها تساعده في «حلّ صعوبات الحبكة الروائية»، لأنها تضخ الدم إلى منطقة التفكير في رأسه، بهدف الاسترخاء، وتجديد العزم على مواصلة الكتابة. ومثله، تباشر «توني موريسون» الكتابة فجرا، حينما يكون البيت هادئا، قبل يقظة الأطفال. واعتادت استخدام قلم الرصاص، وأوراق صفراء، وهي شغوفة بالمراجعات،

(1) م. ن، موقع ديوان العرب.

(2) صحبة لصوص النار، ص177-178.

(3) فن الرواية، ص11.

التي تبلغ ست، أو سبع مرات، للرواية الواحدة، قبل أن تستقرّ على الصورة الأخيرة. وتستغرق كتابة الرواية عندها، نحو سنتين.

وأمضى «فوينتس» طرفا من حياته، في العمل الدبلوماسي، الذي أعاقه عن الكتابة، وعدّ الدبلوماسية نقيضا للكتابة، وما أن تقاعد، حتى انفتحت أساريره للكتابة. في البدء، عانى من صعوبة مواجهة الورقة البيضاء، وكان يجهل الأمر الذي سيكتبه عليها، إلى درجة أصيب بقرحة المعدة، ولكنه قاوم ذلك بالعنفوان، وبمرور الزمن، بدأ يستخدم طاقته بحكمة، حتى أنه صار مستعدا للكتابة، قبل جلوسه على المكتب، وقد تآلف مع الورقة البيضاء، فيبدأ الكتابة منذ الصباح، إلى منتصف النهار، ينصرف بعدها إلى حياته الخاصة، وهو مشغول بما سوف يبدأ بكتابته في صباح اليوم التالي. ومن عاداته، أن يكتب الرواية في ذهنه قبل أن يجلس، وينصرف إلى كتابتها فعليا، يكتب بالقلم، وبه يصحح العيوب، ثم يعيد الكتابة على الآلة الكاتبة، ويواظب على التصحيح حتى اللحظة الأخيرة؛ فالتفكير الدائم بما سوف يكتبه، يجعله عارفا بالذي سيقوم به، حالما يبدأ الكتابة. فهو يعرف المشاهد، والأفكار، ويعرف المسار الذي ستأخذه الأحداث، وعلى الرغم من كونه يعرف ما يفكّر أن يكتبه، فإنه يصاب بالدهشة للطريقة التي كتب بها الأشياء التي فكّر فيها، وهو يحاكي في ذلك «بروست»، الذي كان يعايش ما سوف يكتبه، ولا يكتب عن أمر إلا بعد مؤالفة، ومعاشرة، ومع ذلك، كان يكتب، وكأنه لا يعرف شيئا عن أي شيء، وإنما الكتابة تكمن في التوفيق، بين ما يعرفه الكاتب، وما يكتبه، فالكتابة هي إعادة اكتشاف، لما شغل به الكاتب من أفكار ومواقف[1] .

وتتباين الأوقات التي ينصرف فيها الكتّاب إلى الكتابة، فقد كتب فوكنر روايته «فيما كنت أحتضر»، ما بعد منتصف الليل، وقبل الفجر، حينما كان حمالا للفحم. وكتب «سيلوني» روايته «فونتمارا»، حينما كان لاجئا في سويسرا هربا من النظام الفاشي في إيطاليا. أما الكتابة في أول الصباح، فقد أخذ بها «نور الدين فرح». وكان «هاروكي موراكامي» يبدأ الكتابة في الرابعة فجرا. فيما يمضي باموك، عشرا من

(1) بيت حافل بالمجانين، ص 156-154 .

ساعات النهار، منشغلا بالكتابة في شقة أعدّت لذلك تطلّ على البوسفور، وتشرف على الجزء القديم من إسطنبول. فينقطع فيها عن عالمه اليومي، ويغوص في عالمه الخيالي. وكتب «براد بيري» روايته «فهرنهايت 451»، خلال تسعة أيام على آلة كاتبة مستأجرة بعشرة سنتات، لنصف الساعة من الطباعة، في قبو جامعة كاليفورنيا، في لوس أنجلس، فكلفه ذلك تسعة دولارات وثمانين سنتا، لعدم توفر مكان للكتابة في بيته[1]، واعتادت «أليف شفاك» الكتابة، في المطارات المكتظة، والمقاهي الصاخبة، والمطاعم المزدحمة، فالصخب يستثير إبداعها أكثر من الهدوء[2] . كتب أغلب الكتاب أعمالهم في بيوتهم، غير أن منهم من كتب في المكتبات العامة، أو مقاهي الرصيف، أو الحانات المزدحمة، أو القطارات السريعة. ومعلوم أن ماركس، وشو، وويلز، وصاموئيل بتلر، وكولن ويلسون، قد كتبوا بعض أعمالهم، في المتحف البريطاني.

قالت توني موريسن: اعتدت الكتابة قبل الفجر، وحافظت على هذا التقاليد، لأنني أدركت كم أكون حادة الذهن، وأكثر ذكاء، وثقة بالنفس، في أوقات الصباح المبكرة. وقد صارت عادة النهوض المبكر، والكتابة قبل بزوغ الفجر، تقليدا مستديما، وخيارا ثابتا لديّ. وأفقد الكثير من نشاطي، وتوقدي الذهني، وقدرتي الاستكشافية، بعد أن تغيب الشمس[3] . وجاراها «نور الدين فرح» بقوله: عندما أقوم من النوم صباحا، وأجلس أمام طاولتي، فإنني لا أعتبر نفسي شخصية مهمة». ونصح «باتريك موديانو» بالدوام على الكتابة اليومية، لأنها «تمرّن المخيلة على العطاء، واللغة على الانسياب برشاقة»، وشدد على أهمية الجملة المفتاحية، فبمجرد الاعتياد على البدء، تنثال الأفكار والجمل. وهو أمر أكده «خالد الحسيني»، حينما خاطب الكاتب قائلا: «عليك أن تكتب كل يوم، وعليك أن تكتب، حتى وإن شعرت بأنك لا تحبّ ذلك. والأهم، اكتب لجمهور واحد، هو أنت! اكتب القصة التي ترغب أن تحكيها وتقرأها، لأن من المستحيل أن تعرف ما يريده الآخرون. لذلك، وحتى لا تضيع الوقت، في

---

(1) الزن في فن الكتابة، ص95-96.

(2) حليب أسود، ص51.

(3) فيزياء الرواية وموسيقى الفلسفة، ص203.

محاولة التخمين، اكتب فقط عن الأشياء التي تحدث تحت جلدك، وتجعلك مستيقظا في الليل. كذلك يجب أن تقرأ كثيرا. اقرأ عن الاشياء التي تريد كتابتها، اقرأ عن الأشياء، التي لا تريد كتابتها. تعلّم شيئا، من كل كاتب تقرأ له»، وأجمل الطريقة، التي أخذ بها في الكتابة «لا أخطط على الإطلاق، لا أجد ذلك مفيدا، ولا أحب الطريقة، التي تضعني في قالب. أحب عنصر المفاجأة والعفوية، أترك القصة تجد طريقها الخاص. لهذا السبب، أجد أنّ كتابة المسودة الأولى، صعبة جدا وشاقة. وغالبا، ما تكون مخيبة للآمال. فالتحول إلى ما كنت أعتقد أنه الشكل المناسب للقصة، شيء مجهد دائما، وعادة عندما أبدأ بالكتابة، أحتفظ بالفكرة مدّة قصيرة في رأسي. أحب إعادة الكتابة على أي حال. المسودة الأولى هي مجرد رسم تخطيطي أضيف إليه طبقة، وبُعدا، وظلا، ولونا. فالكتابة بالنسبة لي، هي إعادة الكتابة. وخلال هذه العملية، أكتشفُ معاني خفية: العلاقات، الاحتمالات التي فاتتني في المرة الأولى. في إعادة الكتابة، أتمنى أن أرى القصة تقترب من أهدافي، ولذلك كتبتها»[1] .

وتكتب «إيزابيل الليندي» الجملة الأولى من روايتها، وهي «حالة من الغشية، كما لو أن أحدا آخر يقوم بالكتابة من خلالي. الجملة الأولى، عادة ما تحدّد مسار الكتاب بأكمله. إنها باب ينفتح على أرض مجهولة، يتوجّب عليّ أن أستطلعها مع شخصياتي. وببطء في أثناء كتابتي، تأخذ القصة في الكشف عن ذاتها، على الرغم مني. لست من ذلك النوع، من الكتّاب الذين يخططون لكتابتهم، أو يتحدثون عن الكتابة، إلى أي شخص، أو يقومون بقراءة أجزاء، من كتابتهم أثناء عملية الكتابة، إلى أن تكون الكتابة الأولى جاهزة، وتلك الكتابة قد تستغرق شهورا، وهي عادة ما تكون شهورا طويلة، ولا أكون عارفة بفحوى الكتاب. إنني أجلس كل يوم، وأقوم بتفريغ القصة. وحين أعتقد أنها انتهت، أقوم بطباعتها، وأقرؤها أول مرة، وفي هذه المرحلة، أكون عارفة بفحوى القصة، وأشرع في إلغاء كل ما لامساس له بها»[2] .

---

(1) خالد حسيني: أكتب للأشياء التي تحدث تحت جلدك، ترجمة ميادة خليل، موقع تكوين.

(2) طقوس الروائيين، ص-52 53.

وتشعر «غروترود شتاين» بالسعادة، حينما تسترقّها الكتابة، لكنها تكره مراجعة ما تكتب، ولا تحرص على توضيح الفقرات الغامضة فيما تكتب. وحينما كان «سولجنتسين» منفيا في «أرخبيل الكولاغ»، وقد خضع لرقابة مشدّدة، كان يحفر على الجدران ما يريد قوله، بسبب ندرة الورق، ويحفظ ما يحفره عليها، قبل محوه، وحينما يتحصّل بصعوبة على قطعة من الورق، يكتب عليها خواطره، ثم يمزقها، بعد حفظ ما كتب، فقد كان دليل الكتابة، دمغة تهمة ضد الكاتب، فهو يُنشئ، ويمحو، ما كان يكتبه، ولعل بعض أحداث روايته «أرخبيل الكولاغ»، كتبت بتلك الطريقة. أما «همنغواي»، فكان يقرأ ما يكتب «أفضل طريقة هي القراءة اليومية، أي قراءة كل ما كتبته من البداية، وتنقيحه طوال القراءة، ومن ثم أكمل ما كتبته في اليوم السابق، وإذا طال عملك، وزادت تفاصيله، وصعب عليك، أن تطبق هذا الأسلوب يوميا، فأعد قراءة آخر فصلين، أو ثلاثة كل يوم، وكل أسبوع اقرأه كله من البداية. بهذه الطريقة ستنتج عملا واحدا متكاملا[1] . وغالبا ما يكتب رواياته في غرفة النوم بأقلام الرصاص، وهو ينتعل خفين واسعين، ويتجاهل علامات الترقيم، فلا ينهي الجملة بنقطة، ويستخدم الآلة الكاتبة في التحرير

ويكتب «باموك» رواياته على ورق الرسوم البيانية؛ لأن اثنين من كتابه المفضّلين، كانا يكتبان على الورق نفسه، هما: توماس مان؛ وجان بول سارتر. وحينما ينتهي «مورافيا» من الكتابة اليومية، عند منتصف النهار، يتوجه إلى مدينة صغيرة تدعى «سابوديا»، جرّدها موسوليني من أهلها، خلال الحقبة الفاشية، وتركها خرابا، وكان التجوال فيها وقت الظهيرة يعيده إلى عالمه الواقعي. وتستغرق كتابة الرواية الواحدة عند «باولو كويلو»، بين أسبوعين وأربعة، في عمل متواصل، لا انقطاع فيه[2] .

ومن المفيد الوقوف على طقوس بعض الكتاب العرب لما لذلك من فائدة في بيان علاقتهم بالكتابة، وتأثير ذلك في رواياتهم، فلا يكتب «إبراهيم عبد المجيد»، إلا بعد منتصف الليل في بيته، وعلى أنغام الموسيقى الهادئة، بقلم ذي حبر أسود، ولا يتوقّف

(1) سبع نصائح في الكتابة من إرنست همنغواي، ترجمة ريوف المطوع، موقع تكوين.

(2) انظر: طقوس الروائيين، وبيت حافل بالمجانيين، ص15-20 .

إلا مع الصباح. ويمضي النهار في الراحة، فعزلة ما بعد منتصف الليل، تعطيه إحساسا بامتلاك العالم وحده، ويواظب في أثناء الكتابة، على احتساء القهوة أو الشاي، ويدخّن كثيرا، وهو يكتب في سجلّ كبير، يخصص صفحة للمسوّدة، والصفحة المقابلة لها للتحرير، واستخراج النسخة المنقّحة، ولا تنفتح قريحته إلا في القاهرة، مع أنه من أهل الإسكندرية، ففي القاهرة، كتب رواياته. يكتب عبد المجيد صيغة واحدة للرواية، لكنه ينكبّ عليها بالتحرير، والمراجعة. وقد حررّ معظم رواياته ثلاث مرات، وربما أكثر، فروايته القصيرة «بيت الياسمين» كتبها تسع مرات، وشملت الإعادة بعض الحذف، أو الإيجاز في اللغة، وتكوين شكل قوي للرواية. وحينما يكون لموضوع الرواية صلة بالتاريخ، يراجع المصادر، والصحف، وقد استغرقته كتابة رواية «لا أحد ينام في الإسكندرية» ستّ سنوات، راجع خلالها المصادر حول الحرب العالمية الثانية، وزار فيها المواقع، التي وقعت فيها أحداث الرواية، وبخاصة الصحراء الغربية(1) .

واعتاد «إبراهيم نصرالله» أن يكتب في وقت الصباح، لضيق المنزل الذي عاش فيه، خلال المراحل الأولى من حياته، وامتلائه بأفراد أسرته الكبيرة، وواظب على ذلك ثلاثين عاما، ولم يكتب في أثناء الليل إلا مرات نادرة. ويبدأ الكتابة بعد إعداد قهوة الصباح، ويستمرّ من الثامنة حتى منتصف النهار، وربما حتى الساعة الثالثة بعد الظهر، ويؤجل مواعيده الصباحية. وخلال الكتابة، يواصل احتساء القهوة، ويحبّ العزلة، وفي حال وجود شخص في البيت يرتبك أمر الكتابة لديه، ويتوقّف ما أن يبدأ توافد أفراد أسرته عائدين إلى البيت. في البدء، كان يكتب بقلم حبر أسود، وينتقي سجلا كبيرا للكتابة، وبصعوبة بالغة، تحوّل إلى الكتابة على الحاسوب، وحينما ينتهي من رواية، يهجر الحاسوب أشهر، قبل العودة إليه في رواية جديدة(2) .

وكتب «محمد شكري» رواياته، وقصصه، في مقاهي طنجة، وفنادقها، وحاناتها، غير آبه بالصخب من حوله. وكتب فصولا من سيرته الروائية «الخبز الحافي» في المقابر، لأنها أكثر إيحاء له من الأماكن الأخرى، وتلازمه أحداث رواياته،

---

(1) طقوس الروائيين، ص14-17.

(2) م. ن، ص 20-26.

فينام ويصحو، وهي تطنّ في أذنيه. وقد كتب بقلم على الورق، رغم ما أشيع، من أنه كان يتولى تسجيلها على أشرطة، لجهله بالكتابة حتى سنّ متأخرة. لكنه كذّب هذا الادعاء، وذكر أنه لا يهتم كثيرا بالكتابة الأولى، إنما المهم لديه عمليات التنقيح، فيعيد الكتابة أكثر من مرة، وقد يستمر ذلك حتى حينما تكون الرواية قيد الطبع[1] .

ودأب «جمال الغيطاني» على الكتابة خلال الليل لأربع ساعات على صوت موسيقى هادئة، ينتقيها بنفسه. وتمرّ الكتابة لديه، بمرحلتين: كتابة المسوّدة، ثم تبييض النسخة الأولى ببطء، على ورق فاخر، بقلم خاص بالكتابة الروائية. وهذه المرحلة ممتعة جدا له، وحين يكتب، تواجهه بعض الصعاب، فيتأزّم أمره، بما يجعله يفكر في الانتحار، وحينما تنحلّ الأزمة، تغمره السعادة، فيعدّ تلك اللحظات أفضل لحظات حياته، وهو لا يعيد الكتابة، بل يعنى بالتحرير، ولا يستعين بالحاسوب لأنه يعد الكتابة «صنعة، ورسما، وفنا، لا يوفّره الحاسوب»[2]، فيما تخلو «حنان الشيخ» للكتابة من الثامنة والنصف صباحا حتى منتصف النهار. وتضع مخططا لروايتها، وتلازمها دوّامة من تفكير عميق، وتكتب بقلم ذي حبر أسود، فيما تكتب الملاحظات بحبر أحمر. وخلال الكتابة، تواظب على شرب الشاي، والتهام الشوكولاته. فكتبت رواية «إنها لندن ياعزيزي» في ثلاث سنوات، في مقاهي لندن، ومطاعمها. واستغرقت كتابة رواية «حكايتي شرح يطول» سنتين، وما أن تنتهي من الكتابة الأولى، حتى تتولى تهذيب النصّ، وتنقيحه «كما ينقّح الفلاح بستانه»[3] .

وعانى «الطاهر وطّار»، من صعوبة العثور على مكان مناسب للكتابة، فكان يكتب في «مقطورة»، متنقلة بين المدن، ثم تمكّن من الحصول على ملاذ قرب البحر لجأ إلى الكتابة فيه، وهو يكتب في شهر أغسطس؛ لأن النهار طويل فيه، وحينما تعلّم الكتابة على الحاسوب، راح يرقن رواياته عليه، وهو لا يعيد الكتابة، فيبدأ في التاسعة صباحا، ويستمر حتى الخامسة عصرا من غير طعام، ما خلا النبيذ الأحمر. وقدّر زمن

(1) م. ن، ص110-111.

(2) طقوس الروائيين، ص62-63.

(3) م. ن، ص76.

كتابة كل رواية، من رواياته بنحو أسبوعين، أي قرابة 150 ساعة للرواية الواحدة. وخلال الكتابة، تعتريه مشاعر مختلفة، كالانتشاء، والابتهاج، والخوف، والرهبة، وينفعل في أثناء الكتابة، ويتعرّق حتى لو كان الوقت شتاء، فميلاد رواية أشبه بميلاد كائن حي. وكثيرا ما يشعر، وهو يكتب، أنه في «حالة تألّه عميقة»[1] .

ولم يتوفّر لـ«هدى بركات» وقت خاص بالكتابة، فذلك ترف لم تصل إليه بعد، فتكتب حيثما أتيح لها، لصعاب تخص حياتها الأسرية، والمهنية، فلا عجب أن تكتب في المطبخ، أو الميترو، أو الحافلة، ما خلا أيام العطل، التي تنكبّ فيها على الكتابة، لست أو ثماني ساعات، وفي هذه الحالة، ترغب في القهوة. ولكن لا تطيق الموسيقى، وتشعر بمتعة ممزوجة بالقلق عند الكتابة، وتعاني من صعوبة في أثنائها، ولا تعيد ما كتبت، لأن أحداث الرواية، تمكث في رأسها لسنوات، قبل تدوينها، وتكتب الرواية مرتين، الصيغة الأولى بالقلم الرصاص، لكي يسهل عليها محو ما تريد، والثانية بالحبر، لكي يسهل التحرير. وتعتمد على القلم في كتابتها، ثم توكل لشخص غيرها، يتولّى استخراج نسخة مطبوعة منها. واستغرقت كتابة رواية «حجر الضحك» خمس سنوات، كتبتها في ضوء قنديل غازي، حينما جرى تهجيرها، في أثناء الحرب الأهلية في لبنان[2] .

ووطّن «واسيني الأعرج» نفسه على الكتابة طوال النهار في البيت، أو في الطائرة حينما يكون مسافرا، ويحتسي المشروبات التي تطلقه من أسر «الواقع الضيق»، وخلال ذلك، يصغي إلى الموسيقي الكلاسيكية، أو الأندلسية. أما «علاء الأسواني»، فاعتاد الكتابة صباحا على صوت أم كلثوم، أو إديث بياف، ويكتفي بثلاثة فناجين من القهوة. وكتب مولود فرعون روايته الأولى «ابن الفقير» في ضوء فانوس خلال المقاومة الجزائرية ضد الاستعمار الفرنسي.

---

(1) م. ن، ص89-90.

(2) م. ن، ص138-139.

14. وصايا، ومساندون.

يستقي الكاتب موضوعات رواياته من تأملاته، وخبراته، وتخيلاته، وتنمو الأحداث فيها من مجموع الأفعال، التي تقوم بها الشخصيات، وتأخذ شكلها المتماسك بالحبكة الناظمة لها، وأهم ما يحتاج الكاتب إليه، هو الاستمرار في عمله من غير انقطاع، فكلّ إعاقة تفقده أمرا، كان ينبغي قوله، لكنه سقط في هوّة النسيان، التي نتجت عن توقف الكاتب في مزاولة عمله، وصار من الصعب، استعادة سياق التخييل الخاص به. وكل انشغال عن الكتابة، سيحول دون تماهي المؤلف مع العالم المتخيل، الذي يقوم بتركيبه، فيما يجعله الانكباب على الكتابة متصلا به، فيحافظ على ضبط إيقاعه، وانسياب أفكاره. اخترت بعض الإرشادات المسندة إلى كبار الكتّاب، وهي تكاد تحيط بمجمل شؤون الكتابة السردية، وهي مستخلصة من تجارب مشهود لها في الكتابة، ويمكن الإفادة منها، إما بالتطبيق، أو التحوير، أو التعديل، وينصح بعدم صرف النظر عنها، لمن يروم الكتابة الروائية، فذلك يفقد الكاتب البوصلة التي تقوده إلى هدفه.

1. أليف شفاك

أبانت «أليف شفاك» شيئا من ذلك بقولها: إن كتابة الرواية، شيء أقرب إلى الشغف الذي يستغرق العمر كله، وهي أكبر بكثير من كونها مهنة، الكتابة ليست فعالية معقلنة، ومنطقية، ومحسوبة بالكامل، فقد يحصل أن تنهمك في الكتابة ليلا ونهارا، أو أن تكتب رغما عن نفسك. ثمة وسيلة واحدة لكي يكون المرء كاتبا، وهي: كلّما كتبت أكثر، تعلّمت كيف تكتب أفضل من ذي قبل، وبالرغم من أنني أؤمن بالموهبة، غير أنني أؤمن بالانضباط والعمل المنظّم، أكثر من أيّ شيء سواهما»[1] . وللتعبير عن هذا الفهم، وضعت للكتابة قواعد عشرا على غرار عنوان روايتها «قواعد العشق الأربعين»، فالكتابة هي الضريبة، التي يدفعها الكاتب لقاء عزلته، وتوحده مع ذاته، فهي اختبار للعالم الجواني، بدل العالم الخارجي، وتفضيل

(1) فيزياء الرواية وموسيقى الفلسفة، ص458.

الساعات، والأيام، والأسابيع، والسنوات من الوحدانية على المتع، والحياة الاجتماعية الصاخبة. ففعل الكتابة نابع من عزلة خالصة، والطريقة الوحيدة لتعلم الكتابة، هي بممارسة فعل الكتابة، والموهبة مهما بدت متوهجة، لا تسهم بأكثر من 12٪ من عملية الكتابة. العمل الدائب والصبور والمتواصل، هو ما يسهم في 80٪ من التطور والارتقاء الكتابي، والـ 8٪ المتبقّية، يمكن نسبتها إلى «الحظّ» أو بصورة أدق، إلى تلك العوامل، التي تقع خارج نطاق إرادتنا، وقدرتنا على التأثير. وعلى الكاتب، أن يقرأ كثيرا، وعليه أن يتجنّب الانصراف إلى قراءة كاتب واحد، عليه بقراءة متنوعة، وبلا ترتيب مسبق، ومتى كان ذلك ممكنا. وعلى الكاتب أن يسعى إلى كتابة الكتاب الذي طالما ودّ قراءته، وإذا انعدمت المحبّة بين الكاتب، وما يكتب، فلن يكون هناك ما يدفع القارئ، إلى مواصلة ما كتبه الكاتب.

ولا يجوز أن يفزع الروائي من الاكتئاب، فهو جزء مهم، من عدّة السفر، اللازمة للولوج إلى طريق الكتابة. ولا ينبغي التعامل مع الاكتئاب برومانسية مفرطة كمن يتلذّذ به، بل كروح حرّة، وكصديق غير موثوق به، يأتي ويذهب متى شاء. وألاّ يرحم الكاتب نفسه في العمل، ويجعل من الحذف ديدنه، فينقح ما يكتب بلا رحمة، يجدر به حذف صفحات كاملة مما كتب. الكتابة السيئة مثل العلاقة السيئة، فلا يدمن الكاتب عليها، لمجرّد أنّه اعتاد وسائلها السهلة والمريحة. وألا يكون الكاتب قاسيا مع شخصياته، فلا يقلل من قدرها، ومكانتها، لأن وظيفة الكاتب ليست إدانة الشخصيات، بل فهمها، ومساعدة الشخصيات الأخرى على فهمها، فالتعاطف هو الكلمة المفتاحية السحرية، في علاقة الكاتب بشخصياته. ومما يجب الالتزام به، هو عدم الإفصاح عما يكتبه الكاتب لأي كان، فمتى ما باح بذلك، فسوف يخسر الطاقة الروحية، اللازمة للاندفاع بالكتابة إلى نهايتها. وعليه أن ينسى أمر القرّاء والنقاد، وأن يطرح عن باله، فكرة وجود عالم خارجي يقبع خارج ذاته[1] .

(1) فيزياء الرواية وموسيقى الفلسفة، ص459-460.

2. مارك توين

وذكر «مارك توين» إحدى عشرة قاعدة طلب من الروائيين مراعاتها وإلا فقدوا بوصلة الكتابة السليمة، وهي: خلق شخصيات حيّة ، وعدم التخلّي عنها إلا حينما تصبح جثثا هامدة. وفي هذه الحالة، يجب أن يكون القارئ قادرا على التفريق بين الجثث والأحياء. والتخلّص من أية كلمة وصفية، فالكلمات الوصفية تضعف حين ترصّ جنبا إلى جنب، وتقوّى حين تتباعد عن بعضها بعض. فحذار من استخدام الكلمات الوصفية المزخرفة والمنمقة بكثرة؛ لأن ذلك سوف يصبح عادة، وحين تربط هذه العادة، حزام أمانها على شخص ما، فلن يفلت منها بسهولة، كما لن يفلت من غيرها. وعلى الكاتب التنويع في استخدام الألفاظ، وتجنّب التكرار. وأن يكتب من غير انتظار المال، إلى أن يعرض عليه أحدهم، أن يكتب بمقابل. ومن الضروري تجنب الكلمات التي كلما زاد الكاتب في شرحها، كلما ازدادت غموضا.

ثم شدّد «توين» على التحرير، فـ 10٪ من التأليف يسمى كتابة، فيما يسمى 90٪ منها إعادة الكتابة، وتحريرها، وفرمها، وإعادة صياغتها. وخلال ذلك، ينبغي على الكاتب، أن يغتال الأنا بداخله، مرة تلو مرة، إلى أن يجد صوته الخاص، مرة تلو مرة. وأن يحرص على انتقاء الكلمات بعناية؛ فالكتب العظيمة، تُوزن وتُقاس بأساليبها وقضاياها، لا بزخارف النحو وظلاله. وألا يتعثّر الكاتب بالفواصل، والأخطاء المطبعية. وعليه أن يكتب كل ما لديه، كما يمليه عليه صوته، فيخترع الكلمات الجديدة إن دعت الحاجة إلى ذلك، ويتجاوز حدود اللغة؛ ففي الأعمال الأدبية الكبرى، ما يهم هو البيت، لا الخدوش الموجودة على إحدى نوافذه. وحين تنتهي من الكتابة، سيكون لديك الكثير من الوقت، لتحرّر ما كتبته لتشقّ طريقك، حتى لو كانت إحدى الاحتمالات وصول الكاتب إلى هدفه بعد الموت.

لا يحبذ أن يقول الكاتب «كانت السيدة العجوز تصرخ»؛ بل جعلها تصرخ بنفسها. وبعبارة أخرى، عليه أن يُظهر ما لديه ولا يُخبر عنه، ويقول ما يريد من غير لفّ ودوران، ولا يحسن له الحديث عن المفاهيم بأفكار عن تلك المفاهيم، إنما بخلق سلسلة من الصور السردية. وألا يتوقّع أن يحصل على كتابه جاهزا من المحاولة الأولى للكتابة، فينبغي أن يتولّى ترميمه، وإعادة كتابته. فلا ييأس حين يدرك أن كتابه ليس

كاملا، وأنه هو نفسه ليس عبقريا. وحينما يأخذ بالاعتبار كل هذه الوصايا، عليه أن يطلق كتابه للقرّاء[1] .

3. وليم فوكنر

واقترح «فوكنر» القواعد السبع الآتية للكتابة السردية: لا ضير من أن يستعير الكاتب ما يحتاج إليه من تقنيات من الكتّاب الآخرين، ويضع يده على ما أنجزه أسلافه من دون انتحاله، وألا يقلق من الأسلوب، فالرواية الجيدة تفرض أسلوبها الخاص، فالنمط لا يتطلّب من الكاتب مجهودا كبيرا. ويجب أن يكتب عن تجربة، لكن الاحتفاظ بمفهوم واسع عن التجربة؛ التجربة هي أي شيء تُدركه بوَعي. ويمكن أن يكون مصدرها الكتب، من المستحيل كتابة أي شيء من غير تجربة، لأن كل شيء تخيله الكاتب، أو قرأه، أو سمعه، أو لمسه، هو جزء من التجربة. وحينما يتعرّف الكاتب على شخصياته بصورة جيدة، فإن الرواية ستكتب نفسها، فحينما يكون هناك إدراك واضح عن الشخصية، ينبغي على الأحداث، أن تتدفق بشكل طبيعي، وفقا للصراع الداخلي للشخصية. إذن، ينبغي معرفة الشخصية، والإيمان بها، والشعور بأنها حيّة، واختيار المناسب من أفعالها.

وعلى الكاتب الاقتصاد في استخدام اللَّهجة، فالإكثار منها، يعمل على تشويش من هُم غير معتادين عليها. بل يجب أن لا نسمح للشخصية أن تتحدث بلهجتها الخاصة. فالأفضل الإشارة إليها، بلمسات بسيطة، وضئيلة، بحيث يمكن تمييزها. وألا يستنفد الكاتب خياله، فالقاعدة الوحيدة، هي توقف الكاتب عن الكتابة، بينما لا يزال متأججا بالأفكار. ومن الضروري التوقّف، حينما يكون قد استوفى ما يريد كتابته، وسيكون من الأسهل، معالجة الأحداث مرة أخرى. ولا يجوز للكاتب اختلاق الأعذار. وحذار من التعلل بالصعاب، فلو أراد الكتابة فإنه سيكتب، ولن يوقفه شيء[2] .

---

(1) 11 نصيحة مغرية من مارك توين، ترجمة سهام عريشي، جريدة الحياة بتاريخ 2014/10/20.

(2) سبع نصائح من وليام فوكنر عن الكتابة الروائية، ترجمة ليلى عبدالله، موقع تكوين.

معلوم أنّ الكتابة عمل فردي يتولاّه الكاتب بنفسه، فهو من ثمار خواطره، وتأمّلاته، وتخيلاته، وتجاربه، غير أنّ هناك ظاهرة لافتة للانتباه تستحقّ الإشارة إليها، وهي استعانة بعض الكتاب بالمساعدين الذين يقدمون لهم العون قبل الكتابة وبعدها، وربما في أثنائها. لا أقصد بذلك المحرّرين، ووكلاء الأعمال، فذلك أدخل في موضوع النشر، والطباعة، إنما أريد الوقوف على الأعمال المساندة التي كان يتلقّاها الكتّاب من أقرباء لهم، فذلك يكشف جانبا مخفيّا من جهود الزوجات، والصديقات في تقديم العون لهم إبان انشغالهم بالكتابة، وهو موضوع طريف يستحق الوقوف عليه.

عُرف عن بلزاك توسّع طموحه في الكتابة، ولا يكاد يضاهى بين الروائيين المكرسين من ناحية كثرة رواياته، وحاجته كاتبا لمتابعة شؤونه في الإعداد لرواياته، ونشرها، وتحصيل حقوقها، فقرّب إليه «زُلْما كارّو» وعهد إليها بعض أمور حياته، فكانت ناصحته الأولى، ومدبّرة أمره، وهي التي كان «يعتمد عليها، ويثق بها»، وهي الأثيرة لديه بين سائر من تعرّف عليهم من النساء والرجال، وكانت، كما قال زفايج «تمثل أفضل صداقاته، وأكثرها قيمة، ونبلا، وأنقاها، وأكثرها ديمومة» فربطتهما علاقة وثيقة «لا يمكن للمرء أن يتصوّر أنقى منها، ولا أجمل». ولأنها امرأة كريمة النفس، عفيفة الخلق، فإن عبقريتها الخفية تمثلت في «مقدرة مذهلة على التفاني، والإخلاص» فوجد فيها بلزاك بغيته في عالم احتفى به، من غير أن يمحضه الثقة، والصدق، والطمأنينة. وعلى هذا لاذ بها، فلم يكن له «مستشار أكثر صدقا، ولا أفضل، بالنسبة لفنه ولا حياته، من هذه المرأة الضئيلة، غير المعروفة». وما اقتصر دورها على الاهتمام به إنسانا، وقد فتحت دارها له، بل رأته «كاتب العصر الأول»، بل هو «أهم الكتاب قاطبة». وكان لها رأي صائب، في أعمال بلزاك، فلم تتردّد في مدح الجيد منها، وذم الرديء.

وقامت «آنا غريغوريفنا» في حياة دوستويفسكي، بدور أهم من دور «زُلما» في حياة بلزاك، إذ عملت كاتبة اختزال لأعماله قبل زواجهما، وكانت تتولّى تحرير ما يمليه عليها، ورافقته في أثناء الكتابة، وأشرفت على طباعة أعماله، ونشرها في حياته، وبعد موته، وكتبت عن تجربتها معه كتابا مهما، كشفت فيه حاله في أثناء الكتابة، ودورها في تسهيل عمله، وهي التي تولّت رعاية تركته الثقافية بعد موته. وتكاد

حالتـها، تماثل حـالة «صوفيا أنـدريفنا»، في حياة تولستوي، الذي تزوجـها، وهي في الثامنة عشرة، فيما هو في الرابعة والثلاثين. وكانت صوفيا، هي المسؤولة عن حياة تولستوي بكاملها، فلم تكن مـديرة أعمـاله كـاتبا، فحسب، بل مـديرة حيـاته. اعتـاد تولستوي أن يكتب مادة أولية، غير متّسقة، تشوبها الفوضى، فيترك عليها هوامش، وملاحظات توضيحية، فتعكف صوفيا خلال الليل على نسخ كل ذلك بعد تحريره، وتنقيحه، فيجد زوجها على مكتبه في صباح اليوم التالي النصّ في صورته الكاملة. وكما جاء في مذكراتها عنه، فقد كانت تتشوق لقراءة ما يكتبه من فقرات، وفصول، فتنصرف إلى نسخه بطيب خاطر، وحينما انكبّ هو على رواية «الحرب والسلام»، رافقته سنوات من العمل المرهق، من غير شكوى. فكانت تتابعه في نسخ ما يكتبه، فصلا بعد فصل، وتتولّى تحريره، وقد أصابها شيء من الشعور بالملل، حينما أخرجت ثماني نسخ من مخطوط تلك الرواية الضخمة، ولـمّا تعرضت حياتهما للتوتر، في مرحلة لاحقة، عهد تولستوي لبناته تحرير ما يكتب، فكان ذلك مثار إزعاج لها، إذ عدّته مقدمة للهجران الذي وقع فعلا في نهاية عمر تولستوي.

ولعبت «ماريا كوداما» الدور الأهم في حياة «بورخيس»، ولها مكانة عظيمة في حياة الكاتب الضرير، إذ كانت صديقته مدة طويلة، ثم زوجته في سنوات حياته المتأخرة، وقد جاوز الثمانين من عمره، وهي التي أعطت حياته معنى مدة تقرب من ربع قرن، وكما قال «بارنستون» كاتب سيرته، فإن «صداقتهما الفريدة نمت، وترعرعت، مثل بذور رشّت في تربة ذات خصوبة مدهشة. ماريا كانت الصديق الوحيد الذي أصبح بورخيس معتمدا عليها بكليّته، لكنها، خلال تلك العقود من الاتكّالية، لم تضعه في قفص. كانت تقرأ له، تنسخ له قصائده، قصصه، ومقالاته، تحضّر له إجراءات السفر، وترافقه، وتأمر له بوجبات طعامه، وتقطّع له الخضروات واللحم، من دون تذمّر. كل ذلك، وهي تدير معه حديثا ممتعا. كانت إلى جانبه في محاضراته، ومقابلاته. كانت تفعل كل شيء، باستثناء التفكير، أو التحدّث بدلا منه».

وترافق الزواج الذي توج علاقة بورخيس بماريا بمشكلات عائلية شائكة، وبقيت إجراءاته، كما قال «مانغويل» صديقه ومدوّن بعض جوانب سيرته: «محجوبة عن النظر في سريّة مربكة»، لأن زواجه السابق من «إلزا دي ميلان»، لم يلغ رسميا، ما

تسبّب في تعارض قانوني في علاقة بورخيس بالاثنتين، على الرغم من خروج الزوجة الأولى من حياته. فكان زواجه من ماريا، مثارا للقيل والقال في الوسط الأدبي، وقد أشيع أنها استحوذت عليه، وحالت بين الشيخ الضرير، وبين كثير من أصدقائه الخلّص، فكان أن هجر اللقاءات، التي تربطه برفاقه القدامى، حتى أنه نُسب إليها محو الاهداءات، التي كان قد وضعها على كتبه، قبل اللقاء بينهما. لكن بعضا من أخصّ أصدقائه، أكدوا أنها «كانت مرافقة مخلصة، ومتحمسة»، فلاذ المعمّر البصير بامرأة قوية تذود عنه، وآلت إليها الملكية الفكرية لأعمال بورخيس بعد وفاته، فأنشأت مؤسسة كبيرة، تقوم على رعاية آثاره الأدبية، وتحافظ على إرثه الثقافي.

ومعروف بأن لـ«سوزان بريسو» دور كبير في حياة «طه حسين»، رسمت ملامحه في كتابها الشائق «معك»، إذ وقفت الزوجة الفرنسية الشابة إلى جانب زوجها المصري الأعمى مذ تعرفت عليه طالبا في بلادها. ورافقته خلال حياة ناهزت نصف قرن، وقدمت له العون كاتبا وزوجا، بل تغنّت به ضريرا، لم تشعر خلالها بفقدان رفيقها لنعمة البصر، ولعلها تكون قد ذللت له كثيرا مما كان يقرأ ويكتب. فقد اصطحبته كفيفا، وعلمته الفرنسية، واللاتينية، وقرأت له عيون الآداب الفرنسية واليونانية. واعتمد «دان براون» في الإعداد لرواياته، ومنها «شفرة دافنشي»، على جهد زوجته «بليث نيولون»، التي ساعدته في الترويج له كاتبا، والمشاركة في إعداد المشاريع البحثية عن الموضوعات التي أرادها، وبخاصة ما له علاقة بالفنون الرمزية، في العصور الوسطى، فيما انصرف هو لبناء الحبكات السردية الشائقة لرواياته.

ولعل الشراكة التي جمعت بين «نابوكوف»، وزوجته «فيرا»، تعدّ هي الأخرى، من بين أخصب الشراكات المثمرة، بين حبيبين، وزوجين، فقد كانت زوجة، ومساعدة، ومترجمة لأعماله، ومديرة لشؤونه الثقافية. وهي التي أنقذت مخطوطة آخر رواياته «أصل لورا»، من النار، حينما أوصى الكاتب بحرقها، في حال مات قبل الانتهاء منها، وقد تحقّق ذلك، إذ توفي بعد أسابيع من وصيته، وهو يواصل عمله عليها، فلم تنفذ فيرا مضمون الوصية، بالتخلّص من الرواية، بل طمرتها في خزانة خاصة، وأوصت ابنها ألاّ يقوم بإتلافها بعد موتها، وخلال حياة نابوكوف، وبعدها، حامت فيرا عن زوجها، وذلّلت له كل الصعاب. ولم يقتصر دور «لوته» زوجة،

«ستيفان زفايج» على نسخ كتبه الأخيرة، بل كانت، فضلا عن ذلك، مصدر تنشيط له في منفاه، وتركيز اهتمامه، على استكمال أعماله، خلال سنواته الأخيرة، وقد شاطرته حياته الفكرية، والأدبية، في البرازيل، حيث انتهى بهما المطاف، من دون أن تلفت الأنظار إلى نفسها، فاختارت معه نهاية واحدة، وهي الموت سوية، في منفاهما البرازيلي.

وليس يجوز تخطّي علاقة «هيلين» بـ«كازانتزاكي»، ففي مقدمتها لسيرته الذاتية «تقرير إلى غريكو» التي تولّت نشرها بعد نحو خمس سنوات على وفاته، كشفت عن الرفقة الطويلة التي جمعتهما، واستمرت ثلاثا وثلاثين سنة، وقد عرضت عليه أن يملي عليها سيرته غير أنه اعتاد الكتابة بالقلم بيده اليسرى، ولم يعهد الإملاء على أحد، رغم تقدّم العمر به، فكان يقول لها «لا أعرف كيف أملي، لا أستطيع أن أفكر إلا والقلم في يدي». وفي إحدى نوبات مرضه العنيفة، طلب قلما ليكتب شيئا ما، فتعذّر عليه، فكان أن أملى عليها جملة واحدة منسوبة لأحد القديسين «قلتُ لشجرة اللوز: حدثيني عن الله يا أخت، فأزهرت شجرة اللوز». وقبل وفاته طلب منها أن تكتب عنه كتابا، لأن الآخرين سيقولون عنه أشياء كثيرة غير دقيقة، وهي الوحيدة التي تعرفه حقّ المعرفة، فامتنعت عن الاستجابة لطلبه، لكنها ظلت تفكر بذلك، وبعد عشر سنوات من وفاته، أصدرت كتابها عنه، وهو بعنوان «المنشقّ» الذي أقامته على رسائله، وتجربة حياتهما المشتركة.

وإذ وقفت على أمثلة مثمرة من علاقة الكتاب بزوجاتهم، ورفيقاتهم، فلا يمكن نسيان علاقة الأزواج بزوجاتهم الكاتبات، ومن ذلك علاقة «وولف» بزوجته «فرجينيا»، فقد رعاها زوجا وناشرا، ووقف بجوارها، وهي تخوض في مشكلاتها النفسية التي انتهت بالانتحار غرقا، وحافظ على تركتها الأدبية بعد موتها. بين هذين الضربين من العلاقات، تخطر في البال، علاقة «تيد هيوز» بزوجته «سلفيا بلاث»، وعلاقة «أراغون» بزوجته «إلزا تريوليه»، وعلاقة «بول إيلوار» بـ«غالا». وغير ذلك كثير.

الفصل الخامس
الفصاحة السردية الجديدة

1. مفهوم الفصاحة السردية.

لكي يؤدّي السرد وظيفته، في تمثيل الأحوال العامة، والخاصة، يُشترط فيه الإفصاح عن مقاصده، والإبلاغ عن مراميه، أو الإيحاء بها؛ وذلك هو جوهر الفصاحة السردية المقصودة هنا. ويراد بالفصاحة في كلام العرب: سلامة الألفاظ من اللّحن، وخلوّها من الإبهام، ومراعاة حسن التأليف فيما بينها. أي الإبلاغ عن المقاصد بألفاظ لا التباس فيها؛ وعلى هذا؛ فالفصيح هو الطليق في قوله، والحاذق في كتابته، والمتمكّن من استخدام الألفاظ القادرة على إظهار المعاني فيهما. وقد اشتُرط لفصاحة الكلمة: خلوّها من تنافر الحروف، ومن غرابة الاستعمال، ومن مخالفة القياس، ومن الكراهة في السمع. أما فصاحة الكلام فاشترطت فصاحة كلماته المفردة، وعدم تنافرها مجتمعة، وقوة التأليف فيما بينها، بما يؤلّف نسيجا نصيّا متماسكا، وخلوّها من الإبهام في اللفظ والمعنى، وتحاشي تكرار الألفاظ، واجتناب الإضافات الكثيرة، والابتعاد عن ركاكة التركيب، والإعراض عن الغموض، لأنه مصدر التعقيد والتعمية، وهي الشروط ذاتها التي تستقيم بها فصاحة الخطاب المكتوب؛ فإذا تحقّقت يكون الخطاب بليغا، لأن البلاغة، هي: الوصول إلى المبتغى، والكشف عنه بتعبير صحيح، أي أنها القدرة على إدراك المعنى المرجعي، أو ما هو قريب منه، بأفضل الاحتمالات الممكنة من غير تفريط بوسائل البلاغة الرفيعة في التعبير عن خلجات النفس، وخواطر القلوب، ونفثات العقول.

تترادف، في اللغة العربية، الفصاحة مع البلاغة، فالفصيح هو البليغ في قوله، لأن قاعدة البلاغة هي الإبلاغ، ولهذا المفهوم اللغوي صلة متينة بفصاحة السرد؛ لأن العالم الافتراضي للسرد، بحاجة لمن يفصح عنه بأفضل صورة، أي يعبّر عنه بتمثيل

يستثمر إمكانات اللغة العربية واضعا في حسبانه، ابتكار عالم مواز للواقع، يفوقه قدرة على الإيحاء والدلالة، وتلك هي وظيفة السرد الجديد. يرسم السرد صورا متخيّلة للمرجع قابلة للتأويل المضاعف، ولا ينجح في ذلك إلا بالإفصاح عن مقتضى الحال، الذي هو الإبانة الفائقة عن المعنى المرجعي للخطاب الأدبي، ولا تقوم «الفصاحة السردية الجديدة» على اللغة بذاتها، بل على قوة التمثيل، وبراعة التخييل، وعمق التصوير، حيث تكون اللغة عنصرا في منظومة أشمل للتمثيل العام للأحوال الاجتماعية.

وفي ضوء ذلك، أقترح أن يقوم مصطلح «الفصاحة السردية الجديدة»، على الأركان الأساسية الآتية:

1. الاستعانة بطرائق سردية جديدة في تنظيم أبنية الأحداث، والشخصيات، ورسم الخلفيات الزمانية والمكانية، ومراعاة اللوائح السردية.
2. الاستشفاف المتبادل بين السرد ومرجعياته، فلا سبيل إلى فكّ الصلة بينهما، إلا على سبيل التأويل.
3. اعتماد لغة مرجعية في الكتابة تضفي على الأحداث بعدا يوحي بواقعيتها، وتجنّب اللغة الإنشائية التي تغمر النص بالعواطف فلا ترتسم له ملامح العالم المتخيّل.
4. إطلاق خيال يرتقي بالأحداث إلى مستوى عال من الإيحاء الدلالي، الذي يتيح للمتلقّي أن يجد في العالم الافتراضي عالما مكتفيا بذاته.
5. بناء عالم متخيّل مواز للعالم الواقعي، ويفوقه في الأهمية عند المتلقّي لما فيه من سبر جديد للموضوعات بطريقة شائقة لا تبعث السأم، ولا تورث الملل، والحرص على توثيق العلاقة بين العالمين بتمثيل شفاف يجعل ذلك المتلقّي يتوهّم صدق الأحداث المتخيلة مع معرفته بأنها ليست واقعية.

ولن يتحقّق كل ذلك إلا بالحرص على بناء نواة سردية، تنتهي إليها، أو تصدر عنها، العناصر السردية كلها، فهي مركز الجذب في الرواية. لا أقصد بالنواة حدثا جامدا يبنيه السرد بتدرّج، كما هو الأمر في البناء المتتابع للحدث، الذي أشاعته الرواية التقليدية، بل أقصد بها تشكيل كتلة من الأحداث المتجانسة تصبّ في

مجرى كبير يضمّ الوقائع والشخصيات، فلا مكان للوهن في المفاصل الرابطة فيما بينها، ولا مكان للإسهاب الإنشائي الذي يخرّب قيمة المشهد السردي، أو يعيق حركة الشخصية، أو يحول دون أن تعبّر عن مواقفها، وأفعالها، ورؤاها، فالتركيز ينصبّ على الأحداث، والأفعال، والمواقف، والأفكار، وتحاشي العواطف المائعة، والتأمّلات المجردة، فحذار من الانبهار بلفظ، والاشتياق لجملة، والتغنّي بعبارة، ويلزم اجتناب الإطناب في التعبير، فذلك يفضح عجز الروائي عن حبك الأحداث، ولا يفيد في إثراء النواة الأساسية في الرواية، وهي مدار السرد.

وإلى جانب العناية الفائقة بالنواة السردية، يجب أن تراعى طريقة التمثيل السردي، فقد أصبحت الرواية سجلا اجتماعيا، لأنها اقترحت بحثا مجازيا في الصراعات السياسية، والمذهبية، والعرقية، بما في ذلك الهويات، والآمال، والحريات، وانخرطت في معمعة التاريخ الاجتماعي، وفي كشف مصائر المنفيّين، والمشرّدين، والمهجّرين، والنساء، وضحايا الحروب الأهلية، والاستبداد السياسي، والاجتماعي، والديني. وأمسى من الضروري، تغيير موقع الرواية من كونها مدوّنة نصّيّة إلى خطاب تعدّدي، منشبك بالخلفيّات الحاضنة له؛ فلا يسجّل السرد واقعا، أو يعكس حقيقة قائمة بذاتها، بل يقوم بتركيب عوالم متخيّلة مناظرة للعوالم الواقعيّة. وحيثما يدور الحديث حول العوالم السردية، فمن المناسب تأكيد القول، إننا بإزاء انتساخ بلاغي مضاعف، ليس من غاياته الوصف المباشر؛ إنما الإيحاء، والتلميح، والترميز؛ لأن الأوصاف التي يقدمها الكتّاب عن العالم، والصور التي يشكلونها عنه، لا تدلّ على أشياء حقيقية قابلة للتجسد المادي، فالصورة الكتابية لدون كيخوته، على سبيل المثال، لا تدلّ على دون كيخوته قائم في التاريخ؛ لأنه ليس ثمة حقيقة لهذه الشخصية، وإبداع نسخة عنها لا يبدع تلقائيا موضوعا لها[1] . وإن قُبل الأمر على سبيل الحجاج؛ فالنسخة الافتراضية نتاج بلاغي. وعلى هذا فقد تزحزحت الوظيفة التقليدية للرواية من كونها حكاية متخيّلة إلى خطاب رمزي، باحث في الشأن العام.

---

(1) إسرائيل شيلفر، العوالم الرمزية، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2016، ص236.

أضحت الرواية سجلّا نتلمّس فيه ما يثير الهلع في النفوس، عن البطانة المركّبة للجماعات القبلية، والمذهبية، والعرقية، والمصائر الفردية القاتمة للأشخاص، فهي «ديوان» كاشف للتوترات، في مجتمعات تتوهّم بأنها طاهرة، لا يأتيها الإثم على الإطلاق.

اقترنت «الفصاحة السردية الجديدة» بتحوّل جذري في الوظيفة التمثيلية للرواية العربية، فلم تنحبس في كونها عرضا لحكاية متخيّلة، تكتب للتسلية، بل أداة، يمكن بها استكشاف العالم، والتاريخ، والإنسان، وتجاوز ذلك، إلى كتابة تكشف الكيفية التي تتشكّل بها المادة السردية، وطرائق تركيبها، بما يؤكّد اشتباك السرد مع العالم الذي يجري تمثيله؛ فالمجتمعات عن طريق السرود التاريخية، والدينية، والثقافية، والأدبية، تشكّل صورة عن نفسها، وعن تاريخها، وقيمها، وموقعها في العالم. وبذلك، تكون الرواية الحديثة، قد عرضت تمثيلا مغايرا لما كان السرد التقليدي يقدّمه عن العالم، فعالمها يفتقر إلى القيم الوعظية الموروثة، فهو عالم معاد تمثيله بالسرد، طبقا لرؤية رفضية تطوي الاحتجاج، والغضب، أو تصور الإحباط والفشل. لا يغيب النظام عن عالم الرواية الحديثة بإطلاق، بل يغيب النظام الرتيب الذي أشاعته الرواية التقليدية من قبل.

رأيت إمكانية واسعة في السرد العربي الحديث، للكتابة عن الانشقاق على النسق التقليدي، ويمثله السرد التفسيري القديم، الذي يقوم بإنتاج حكاية متخيلة، مما طرح مشكلة الرواة، ومواقعهم، ورؤاهم، فانتقلت الرواية العربية من التمثيل الشفاف، حيث ينصبّ التركيز على الحكاية، بوصفها لُب النص، إلى التمثيل السردي الكثيف، الذي يُدرج الحكاية، بوصفها مجرد عنصر فني، في سياق شبكة متضافرة من العناصر. وأظهر ذلك الكيفية التي ينتج السردُ بها العالم المتخيّل، ويمكِّن المتلقّي من معرفة طرائق تناوب الرواة، في عرض مواقفهم، ورؤاهم، ودورهم في تركيب الأحداث، والشخصيات، والخلفيات الزمانية-المكانية، وهو ما اصطُلِح عليه «السرد الكثيف»[1]، وهذه التقنية جعلت الرواية نوعا سرديا متصلا، على أشدّ ما يكون

(1) موسوعة السرد العربي، ج5، ص313 -265.

الاتصال، بالعالم، والتاريخ، والبشر، وبكلّ المرجعيات الثقافية الأساسية في عصرها. لقد انخرط السرد في معمعة الحياة، بطريقة لم تخطر على بال السابقين من كتاب الرواية القديمة، وهذا رهان ينبغي الانتباه إليه، ومتابعة الدرجة التي لا تنفصل فيها الرواية عن نوعها من جهة، ولاتحاكي الوسائل البحثية المباشرة، من جهة أخرى.

طرحت الرواية العربية الجديدة هذه التقنيات في نوع من الانشقاق على النسق التقليدي، الذي مثلته حكاية لا تنفصل عن السرد الذي يقوم بتشكيلها، ولا تترك مسافة فاصلة بين الأحداث والوسيلة السردية، ويتوارى الرواة، ويتعمق الوهم بواقعية الحكاية، فيجد المتلقّي نفسه جزءا منها، فيما تنزع الاتجاهات الجديدة إلى الإفادة من تقنيات السرد بكل أشكالها، وتنجز تلك التقنيات وظيفة مزدوجة، فهي من جهة تلقي الضوء على كيفية إنتاج السرد نفسه، بما في ذلك وضعية الراوي، وموقعه، ودوره. وهي من جهة أخرى، تعرض تمثيلا مغايرا، لما كان السرد التقليدي يقدّمه عن العالم، فعالمها مهشّم، ومفكّك، تسوده الفوضى. وخاضت الرواية مغامرة جريئة في تطوير بنياتها السردية، والأسلوبية، واقترحت لغة جديدة، غير اللغة المعيارية، التي أصبحت موضوعا للبلاغة، في القرون الوسطى. وصار الاعتراف بها أمرا لازما بوصفها الممثل الرئيس للأدب القومي. وهذه القاعدة، تمنح الشرعية لظهور حقبة جديدة في تاريخ الرواية العربية، آن لها أن تعلن عن نفسها.

2. مهيمنات فصاحة السرد وموضوعاتها.

في ضوء الإطار العام لمفهوم «الفصاحة السردية الجديدة»، سوف أعالج جملة من الروايات التي لمست في قسم منها مراعاة لشروط هذه الفصاحة، فيما شذّ قسم آخر منها عن تلك المعايير، واقترح معايير غير منفصلة عنها، لكنها تقترح طرائق سردية جديرة بالتقدير، بل وظائف جديدة للسرد ينبغي الاهتمام بها. وثنائية الامتثال لمعايير الفصاحة السردية الجديدة، أو الخروج عليها، ظاهرة صحيّة، تكشف طبيعة الحراك، الذي يغمر الرواية العربية في العقدين الأول والثاني من القرن الواحد والعشرين، وبعضه امتداد للصيغ السردية السابقة، وليس من المفيد، الذهاب بهذا الأمر على أنه شروط صارمة، ينبغي الأخذ بها، كونها لوازم لابد منها، فمعايير الفصاحة السردية

الجديدة مشتقّة من الأعمال الروائية، يفرزها التطور النوعي للرواية، وهي تشقّ طريقها بثبات في خارطة الأدب العربي الحديث. وقد انتقيت، للتمثيل، أمثلة وجدتها توفّرت على معايير الفصاحة السردية الجديدة، بشكل من الأشكال، ولا يجوز اعتبارها الأمثلة الرسمية لهذه الفصاحة؛ ذلك أن الرواية، نوع مارق لا يؤتمن أمره، فكلما توهّم ناقد أنه انتهى إلى وصف صيغة من صيغه، حتى يقترح عليه أخرى ما خطرت بباله، فهو يدفع بكتابة يتعذّر تقييدها بمقولات جاهزة، ويحسن الإشارة إلى بعض مهيمناتها العامة، وموضوعاتها الجديدة، بما يعطي للوصف معنى في هذا السياق.

1.2. المنفى، والعلاقات الموازية.

بدلا من أن يتعرّف المتلقّي على مخطوط ديوان «طشّاري»، الذي كتبته «أمّ إسكندر» في باريس، عمّا وقع لعائلتها ولنفسها، تقوم برواية الوقائع الأساسية، من حياة عائلتها العراقية المتشردة، في أصقاع الأرض، حملت الرواية العنوان نفسه. وفيما طوي أمر ذلك الديوان، في شقتها بباريس مبهما، حتى على ابنها إسكندر، الذي يعيش معها، انتشر تجميع ما تشظّى من أخبار عائلتها في المنافي، لتنشرها بعنوان «طشّاري». ذلك هو الاستبدال الرئيس، الذي قامت به «إنعام كَجَه جي» في روايتها «طشّاري» [1]، وفيها كادت الراوية أن تنطق بلسان المؤلّفة، فقد اتكأت على تجارب عائلتها، وبخاصة عمتها الثمانينية، طبيبة التوليد، وردّية إسكندر، لتقدّم لوحات سردية عن تاريخ العراق، منذ أربعينيات القرن العشرين، إلى نهاية العقد الأول، من القرن الحادي والعشرين، وهو تاريخ سردي متقلّب، وعجيب، تناثرت شخصياته في أرجاء العالم، بعد أن كانت مجتمعة في وطن، لا يفرّق بين أبنائه، وبناته، على أسس العرق، والدين، والمذهب، إلا ما له خصوصية طقسية، أو ثقافية. ولا يلحق ضررا بالآخرين، لاختلافهم في كل ذلك، فما الذي حدث لذلك الوطن

---

(1) إنعام كجه جي، طشّاري، دار الجديد، بيروت، 2013.

لكي يتبعثر أبناؤه شرقا وغربا، ليعاد توطينهم في منافي عديدة، لكنهم متورطون بحنين عارم للوطن الأم؟ تلك هي الفكرة المهيمنة على الرواية، التي وضعت تحت النظر، مفردة عراقية شبه متوارية في الاستخدام العام، وهي «طشّاري» من الفعل «طشّر». ومحوره جملة دلالات، تتركز حول التفرّق، والتبدّد، والانتشار، والشتّت، والتشظّي، والتبعثر، وكل ما يتعذّر لمّه، وجمعه. وكما حاولت الراوية تعريفه، فهو ما يصف به القوم بأنهم «تفرّقوا أيدي سبأ»، أي أنهم تفرّقوا، فلا اجتماع لهم بعد ذلك، مهما طال الزمان.

هذا ما تريد الرواية الإفصاح عنه. ولكن ما هو موضوع الديوان المخطوط، الجاهز للنشر، والذي بقي طي الكتمان، في دُرج الأم، في شقّة يخيم عليها الصمت، في حاضرة فرنسا. إنه بوح سري خاص، تضمّن «كلاما لا يفهمه» الفتى إسكندر، الذي شغل بتصميم مقبرة إلكترونية، جعل لها موقعا خاصا على شبكة الإنترنيت، وخصّص لكل فرد، من أفراد السلالة المتفرّقة، في قارات العالم، قبرا خاصا، في ذلك الموقع الافتراضي. تنبثق المفارقة، من عدم قدرة الوطن، على احتواء أفراد أحياء مجتمعين، فيقع جمعهم أمواتا، في مقبرة إلكترونية. ولهذه المهمة ينتدب الفتى نفسه، فيجمع بالخيال ما تفرّق في الواقع، وهو تجميع افتراضي، يحيل الحياة المأساوية، إلى لعبة مسلية، تعزله عن العالم المحيط به، وتعيد دمجه بعالم لا وجود له. أما الأب حامل شهادة الدكتوراة، زوج الشاعرة صاحبة المخطوط، فيدير مطعما للفلافل، في أحد أحياء العاصمة الفرنسية، فكأنه سلخ عمره في طلب العلم، لينتهي طاهيا، وبين هؤلاء المشغولين بذواتهم، وحياتهم، تطوي العمّة «وردية إسكندر»، حكاية غريبة، ينبغي أن تروى، ليس لأفراد أسرتها، بل للعالم أجمع، حكاية مسترسلة، تستغرق ثمانين سنة من التكوين المهني، والتمزّق النفسي، في عراق ما كاد ينجح في تشكيل هويته، إلا ومزقه الاستبداد، وخرّبه الاحتلال، فحكاية وردية إسكندر، كناية عن حكاية وطن معمّر، شارف على النهاية. فقد هجرت بلدا تشظّى بين القبائل، والطوائف، والأعراق، لا بحثا عن مستقبل، تهنأ به في باريس، إنما لتروي، ما كانت شاهدة عليه من وئام، وما انتهى إليه من خصام. ويختلط صوت هذه العجوز، بصوت ابنة أخيها، صاحبة الديوان المبهم، أمّ إسكندر.

ما الذي أجبر عجوزا في الثمانين من عمرها، لهجر بلد سلخت عمرها، في توليد أبنائه، وبناته غير ما خيّم عليه من ابتلاء؟ وما الذي تقوم به في باريس، وهي في خاتمة عمرها، غير استعادة الذكريات، عن سلالة تفرّقت أيدي سبأ، وبلاد تمزّقت إلى الأبد، فاستسلمت للذكريات في منفاها، وهي ذكريات متشظيّة، عُرضت من وجهات نظر متعدّدة، ولم تخضع للتدرج في بناء الأحداث، بل جاءت بمشاهد كاشفة، لتلك الحياة الحافلة بالتجارب الشخصية، والمهنية. وفيما كانت الأسرة تحتمي في إطار من العلاقات، والتعليم، وممارسة العمل، في بلاد تكفل لها التواصل، والعيش المشترك، انتهت، بأفرادها جميعهم، إما إلى الموت، أو إلى المنافي. وبقيت هي الشاهد الأكبر عمرا على التحولات المأساوية، التي عصفت ببلادها، لتعيد ترميم ذكريات، طواها الزمن بين الموصل، وبغداد، والديوانية.

كشفت رواية «طشّاري» عن الشتات العراقي المركّب من مزيج من الإحساس بالحنين إلى الماضي، والعمل على الاندماج في عالم المنافي، من غير سقوط في الرؤية النرجسية، التي تنكفئ على نفسها جراء المنفى، وتغرق في استيهامات مبهمة، أو تنجرف إلى علاقات شائكة، فقد حافظت على صفاء، ندر أن نجت منه آداب المنافي، التي يغلب أن يغزوها التذمّر، ويخيّم عليها السخط، وتصبح مرثاة حنين لماض ولّى، وأحجية لحاضر يتعذر الانسجام معه. وهو ما ظهرت أطيافه في رواية «تمارا» لعلي الشوك[1]، وهي النظير المقابل لرواية «طشاري»؛ فالخوف من الماضي دفع بـ«هيثم البغدادي»، الشخصية الرئيسية، إلى الارتماء في علاقات استيهامية في المنفى، مع نساء يمثلن أيقونات جمالية له، تعويضا عن فقدان بلد، نزع نفسه عنه، بصعوبة بالغة، فبدل أن يقوم بتعديل أفكاره، وضبط سلوكه، مضى في علاقات متقلبة، هي مزيج من الرغبة بالأنثى، والارتياب بالمرأة، فنشأ نوع من العلاقات الموازية، التي تروي ظمأ رجل يرتاب بنساء تتطابق أوصافهن الجمالية، مع خيالاته الفنية، التي قرأها في الروايات، أو شاهدها في اللوحات، فكأنّ المرأة سلوى ذهنية، لرجل اقتُلع من جذره، ورُمي في أرض غريبة عنه.

---

(1) علي الشوك، تمارا، جداول للنشر والترجمة والتوزيع، بيروت، 2012.

كتبت رواية «تمارا» بالسرد المباشر، الذي أجرى تداخلا بين شخصية «هيثم البغدادي»، وشخصية المؤلّف، الذي أنطق الشخصية بأفكاره الجمالية، والفنية، المتناثرة في مؤلفاته، فكلٌّ من «البغدادي»، و«تمارا»، التقيا خارج العراق، حيث تعذر أن ينبت الحب فيه، وكل منهما كان مرتبطا بتجربة زواج فاشلة قبل ذلك. تزوج هو من «بلقيس»، وتركها في بغداد، مع طفلين، في ظل أوضاع الحصار الاقتصادي، خلال تسعينيات القرن العشرين، وخضوع البلاد للاستبداد الكامل، ولاذ ببودابست لاجئا على الكفاف، فلم يهنأ بحياته الجديدة، ولا انقطع عن القديمة. أما «تمارا»، فتزوجت من الثري «تحسين الكيلاني»، الذي درج على خيانتها مع عشيقاته، وقد أدمن القمار، فلا ينفك عنه. حدث اللقاء بين الاثنين خارج الوطن، في بيت صديق لهما في لندن، وتعلّقا ببعضهما، لكي يكون كلّ منهما سلوانا للآخر، هو باعتباره كاتبا، وهي باعتبارها أنثى جميلة، غير أنّ علاقتهما بقيت محكومة بثنائية المتعة والألم، فكلّما غرقا في المتعة، اختلقا سببا نفسيا أو ذهنيا للخلاف، الذي يفضي إلى الأذى، لكل منهما. كانت هي، بالنسبة إليه، موضوعا جماليا ملهما للكتابة والاستمتاع، بعد أن فقد ذلك في زواجه من «بلقيس»، وكان هو، بالنسبة إليها، رجلا جامحا في الفراش، يشبع جسدها الظامئ؛ فالعلاقة بينهما استيهامية، وشبقية، أكثر مما هي شراكة إنسانية، قائمة على التكافؤ، والانسجام. من الصحيح أنهما هربا من واقع، فاقد للشرط الإنساني في العلاقة السليمة، بين المرأة والرجل، فجريا وراء مثال جمالي، أو جنسي، أو فرارا من علاقات زوجية ناقصة، وبلاد متعثّرة. ولكن لم يتغلّب أي منهما، على تلك الحافزية المبهمة، الرابضة وراء أفعال مشينة، تبعث على الغمّ، أكثر من الفرح.

لا يكتمل المتن الا بالتفاصيل، التي تفصح عن طبيعة العلاقات الشقية، بين الأزواج والعشاق؛ فقد احتدمت الخلافات بين «تمارا»، وزوجها «الكيلاني»، جرّاء مواظبته على الخيانة، وإدمانه المقامرة، فسافرت إلى لندن، لدراسة الأدب الإنجليزي، ورغبتها الاختصاص في أدب شكسبير، وهنالك التقت بالبغدادي، الذي تعلّق بها مثالا مُلهما له، في نيل المجد الأدبي، غير أنّ علاقتهما تردّدت، بين صفاء مؤقت، وألم شبه دائم، فلم يستطع أيّ منهما، الانتماء إلى الآخر بصورة كاملة، فكلّ واحد منهما،

أراد من الآخر، غير ما أراده الآخر منه، شأن العلاقات الاستيهامية في المنافي، حيث تُختلق أسباب الانفصال، بدل أن تتقوّى أسباب الاتصال، وانهارت علاقتهما، حينما لاح شبح الزوجة «بلقيس» في الأفق، قادمة من بغداد، وقد قررت الإقامة في هولندا، حيث انتهى زوجها لاجئا، وأصبحت هي وحيدة في بغداد، بعد أن كبر أولادها، وتزوّجوا. لكن العشيقة «تمارا» كانت قد طُلقت من الكيلاني، والتحقت بالبغدادي في هولندا، بعد أن أكملت دراستها العليا في لندن، وانتهى الأمر بهما في بيت واحد، فهي تريده لها وحدها، لكنه لا يتمكن من اتخاذ قرار الطلاق بحكم مسؤوليته تجاه زوجته. ووسط هذه التنازعات، التي عامت على سطح النص، هجرته العشيقة إلى أمريكا، ووقعت في حب «أندرو»، الأستاذ الجامعي، وعالم الأديان، والمسيحي اليسوعي، الذي أعاد تصويب حياتها، بعيدا عن شبكة الآلام، التي اكتنفتها كونه مرشدا روحيا لها، فيما أخفق العشيق العراقي في بذر التوازن في نفسها. وقع تبادل بين الشقاء العراقي والنعيم الأمريكي.

ولكن سرعان ما انبعث الألم ثانية، حينما طلّق البغدادي زوجته، وأخبر «تمارا» بذلك، فاكتشف أنها تعيش مع الأمريكي في بيته، الذي تخلّى عن زوجته «جانين»، فرأى البغدادي أنه فقد الزوجة، والعشيقة، مرة واحدة، لكنّ اتصاله بالعشيقة، أحيا رغبتها فيه، فطلب أن يزورها في فيلادلفيا، واستُقبل من «أندرو»، و«تمارا» بترحاب كامل، بما في ذلك حجز غرفة واحدة في فندق، له ولعشيقته، من طرف الراعي الأمريكي، الذي اتصل بها جسديا وروحيا. وبذلك تحولت العلاقة الثنائية، إلى ثلاثية، فلم يجد العرّاب الأمريكي غضاضة من ذلك، ففلسفته الدينية، لا تتيح له إلحاق الألم بأحد. أما العشيقة، فوجدت ذريعة للعلاقة الثلاثية، ما دامت تلبّي عوزها النفسي مع الأمريكي، وعوزها الجسدي مع البغدادي، لكنّ الأخير، تعذّر عليه قبول امرأة تنتمي في آن واحد إلى رجلين، وتأدّى عن ذلك، مزيد من الارتباك للشخصيات الثلاثة، التي أمست تواجه تحدّيا جديا في قرارها أن تكون سويّة.

لم تعد المخالطة الجسدية، والنفسية، مقبولة من الناحية الواقعية، فاقتُرح حلّ، وهو احترام الحدود: فتمارا على علاقة جسدية بالبغدادي، وعلى علاقة روحية بالأمريكي، وانتهى الأمر بفكرة حَمْلِها، ليكون الطفل هو الرابطة بين الثلاثة، وحينما

أسفر الحمل عن طفلة سميّت «تمارا» الصغيرة، واختزلت إلى تاء الصغيرة، واتّفق أن يكون البغدادي والدا لها، والأمريكي أبا، فظهر مفهومان متمايزان: الوالد والأب، وبدل أن تحلّ المشكلات، تعقّدت في كلّ ما يخصّ الطفلة، وهويتها، وطبيعة العلاقة، التي ربطت الشخصيات بعضها ببعض. ومع تبادل الشخصيات للزيارات بين أميركا وهولندا، انتهت «تمارا» إلى حالة انهيار، فعلاقة أندرو بها قامت على الشفقة، شفقة المتبوع على التابع، لأنه أقالها من عثرتها، حينما لاذت به، فسهّل لها أمر إعادة العلاقة بعشيقها، فيما كان ارتباطه الحقيقي بـ«جانين»، التي ظهرت في نهاية الرواية، من أجل تعديل مسار الأحداث كلها.

عالجت رواية «تمارا»، على خلفية شعور مريع بالاقتلاع، والانتزاع عن الوطن، نمطا من العلاقات الموازية في المنفى، برؤى حكمتها مِثالات جمالية صرف، فقد غرقت الشخصيات في الـتأمّلات الفنية المجرّدة، والحوارات التكرارية، واعتمدت الرسائل في عرض وجهات النظر، فمضت إلى النهاية، باعتبارها حوارية بين شخصيتين، ثم ثلاث بظهور «أندرو»، وأربعا بحضور «جانين» في ختامها، ولكن البغدادي، في الوقت الذي عاش في قلب المشكلة، جعل منها موضوعا لرواية بعنوان «تمارا»، التي عدّها مكافئا سرديا، لاحباطاته الأيديولوجية، وتعويضا عن فقدان هويته العراقية، باعتباره لاجئا للتخلص من تركة الماضي، بالارتماء في منطقة من العلاقات السرابية، لم تُعد إليه التوازن، فقد لازمه الشقاء، الذي لا نهاية له، كأنه وباء المنفى، ولم يحقق له جريه الدائم وراء المثال الجمالي، الذي وجده في تمارا، السعادة التي كان يبحث عنها، ما كشف عن طبيعة التخريب النفسي، الذي تتعرض له الشخصيات، على خلفية من فقدان الأوطان، وتعذّر الانتماء إلى مجتمع بديل، فتلوذ بحنين إلى الأصول، أو تغرق في علاقات استيهامية، تكافئ بها ضياعا، لا سبيل إلى السيطرة عليه.

بدت رواية «تمارا» وكأنها تنويع سردي، على رواية «السراب الأحمر» للكاتب نفسه، فعلاقة «هيثم البغدادي» بتمارا، أشبه بعلاقة «هشام المقدادي» بداليا، فالمرأتان في الروايتين، هما أقرب إلى المثالات المتخيلة منهما، إلى النسوة اللواتي يهيئ لهن السرد صورا مقنعة؛ فالرجل في «السراب الأحمر» شغلته المقارنة بين المرأة، والمثالات الفنية، ففقد الشرط الإنساني، الذي يمنحه القدرة على بلورة مفهوم لهويته الشخصية،

أو هوية المرأة، التي عشقها. ويعود ذلك، إلى أن الخلط بين الأيديولوجيات الذهنية الصرف، التي تتبناها الشخصية، ونزوعها الفردي إلى الفنون من غير ارتباط بواقع الشخصية، لا يفضي إلا إلى البحث عن حالات من التماهي، بين التجارب الثقافية المتعالية، ووقائع الحياة، في مكان لا يوفّر للمرء قدرة على التواصل والتفاعل.

2 . 2. الإفصاح عن هوية الآخر.

وما من مصطلح اكتنفه الإبهام في الاستخدام النقدي، أكثر من مفهوم «الآخر»، فلا حدود تحول دون انزلاقه، من حقل إلى آخر، لأنه عابر للحدود الثقافية، فلا يكاد يكبحه كابح قومي، أو ديني، أو أيديولوجي، إلى درجة أصبح فيها كلّ مختلف، ينطبق عليه وصف «الآخر»؛ فالآخر، في السرد، هو الدخيل المزعزع للهوية السردية الثابتة، وهو المختلف عن المجموع، الذي ينوء بالمغايرة في المعتقد، أو العرق، أو اللون، أو الطبقة، فيقع نزعه عن نظام الانتساب العام للشخصيات، ويجري تمييزه، إما بالرفعة أو الدونية، حسب مقتضى الأعراف السائدة في ذلك العالم، وغالبا ما يكون موضوع إقصاء، إذا دخل في نطاق جماعة صافية المعتقد، أو العرق أو المذهب، أو موضوع استئثار، إذا وجدته الشخصيات مركزا جاذبا لعناصر السرد الأخرى، والحال هذه، فموضوع الآخر، في السرد العربي الحديث، لم تبحث تفاصيله بشكل واف بعد، ولطالما نُسبت الشخصيات السلبية، إلى الأقليات الدينية، والعرقية، فاللصوص، والمجرمون، والفاسدون، والمتهورون، والخدم، والسكارى، والخونة، والجواري، والعاهرات، والعشيقات، تنتقى، في الغالب من الأقليات، وتتنزه عن أن تكون من الأغلبية، ويرجح أن لا وعي المؤلّفين يعمل على اختيار الشخصيات، وأدوارها، فينساقون وراء تخيلات سائدة. وغالبا ما يظهر السرد الأوضاع المزعزعة لشخصية الآخر، في العالم المتخيّل، بناء على الخلفية الدينية، والمذهبية، والعرقية. وتعج الرواية العربية بنماذج كثيرة من ذلك، فقد أفصح السرد عن هذه القضية، وأبلغ عنها[1] .

أريد أن أقف على أمثلة سردية، أفصحت عن أحوال الآخر، في مجتمع شبه

---

(1) للتفصيل، انظر: موسوعة السرد العربي، ج7، ص85-118.

مغلق، فإذا بالشخصية تصبح عارا في وسط مجتمعي، لا يعترف بها، ويدفعها إلى التهلكة. ومن ذلك فقد قاسى «ناصر»، في رواية «شارع العطايف» لعبدالله بن بخيت[1] ضروبا شنيعة من التمييز، في مجتمع شبه الجزيرة العربية، بسبب بشرته البيضاء، ومنحدره العرقي، ما جعله موضوعا لاشتهاء الآخرين، الذين طمعوا في الاستحواذ على جسده، والاستمتاع به، فتلك علامة، جعلها السرد قاعدة، دفعت الشخصية إلى عالم مختلف عن عالم الآخرين، فمنذ صغره أصبح موضوعا لهوى رفاقه في المدرسة، وتعرّض لتحرش منهم أكثر من مرّة. وكان الطلاب الكبار ينتظرون الانفراد به لينقضوا عليه «بياضه الشديد، وميله إلى السمنة، يشكلان جاذبية جنسية لقلّتها في الرويّض (= الرياض). كما أنّ وجهه المستدير، يشي بالصحة والطلعة الأنثوية. ضخامة جسده إجمالا تشي بأصوله التركية. يقال عن أجداده، أنهم جاؤوا مع الحملات العسكرية التركية، واستقرّوا في المنطقة. تمثّل عائلته نطاقا من العائلات، المتعدّدة الأعراق، التي استقرّت في فترات مختلفة. بعضهم رمت به الأقدار، وبعضهم جاء عبر الرقّ، وتناسل في المنطقة، وكوّن طبقة في مجتمع الرويّض»[2] .

حال انتساب «ناصر»صاحب البشرة القطنية، إلى جماعة تختلف في العرق، واللون عن الأغلبية في الرويّض، من دون قبول الآخرين له، إلا بوصفه موضوعا لرغبتهم الجنسية، وقد حقّق كل ما رغبه الآخرون فيه، فمع انتهاك جسده، تحول اسمه إلى «فحيج»، فقد توسعت المسافة بين رجليه من كثرة اللواط به. وكلّما مضى الآخرون في انتهاك جسده، كلّما زاد حقده عليهم، فتوازى خطّان في السرد، أولهما كشف انزلاق «فحيج» إلى منطقة الإذلال، حينما أُجبر على جعل جسده موضوعا، للذّات شاذّة في المقابر، والأماكن المغلقة، أو النائية، وثانيهما تعاظم حقده على كلّ من لاط به. والتقى هذان الخطّان، في نهاية المطاف، حينما استطاع تنقية نفسه بالزواج من ابنة عمه «نوف»، وعمد إلى التنكيل بكلّ من اعتدى عليه، وعليها في الماضي. وقد أسرف في التمثيل بضحايا كانوا في الأصل غاصبين، فكان يقطّع

(1) عبدالله بن بخيت، شارع العطايف، دار الساقي، بيروت، 2009.

(2) م. ن، ص 21.

أجزاءهم، ويمزّق أعضاءهم، ويتمتّع بعذابهم، لينقّي نفسه من أفعال مشينة دُفع إليها في مقتبل عمره، فارتدّت متع الآخرين إلى آلام فاجعة. أفضى التمييز على أساس اللون، إلى عنف مفرط صعب لجمه، فانتهى بانتقام شنيع.

أما «شنغافة»، الشخصية النظيرة لـ«ناصر» في «شارع العطايف»، فأمضى حياته عبدا مملوكا عند إحدى أميرات العائلة الحاكمة في الرويّض، وجرى عتقه في إحدى مكرماتها، فواجه صعوبة كونه حرّا، إذ نخرته العبودية، وأحالته عبدا لا مُكنة له ليكون حرّا، فأمضى حياته في خدمة الآخرين، وقضى شطرا منها في السجون، والمعتقلات. وحينما جرى عتقه، وجد نفسه ضالاً، يهيم على وجهه في طرقات المدينة، يتعاطى الخمر، ويعاشر أصدقاء السوء، وفقد البوصلة الموجّهة لحياته، فليس العبودية هي وحدها التي تثلم استقامة الشخصية، بل الحرية غير المكفولة تنزلق بالشخصية إلى منطقة الخطأ. ولم يعرف أحد بأن اسمه الحقيقي هو «تيسير»، إلا حينما نطق باسمه عند قطع رأسه بتهمة السحر، فعبوديته مركّبة من عبودية لون، وسلوك، وأصل، ومصير، وقد ظلّ قرار تصحيح سلوكه مؤجّلا، إلى أن قطع السيف رقبته، في ساحة الإعدام بالرياض.

أفصحت رواية «شارع العطايف» بأسلوب صريح، عن موقع الآخر، في بيئة اجتماعية ضاغطة، فرسمت له موقعا دونيا، جعلته ينخلع عن الكتلة الاجتماعية الحاضنة له، وينصرف عنها، وهذا أمر تردّدت الرواية العربية في طرحه من قبل إلا على استحياء، لكن فضاء الكتلة الاجتماعية نفسه، ارتسم بوصفه فضاءً كابحا لحرية الأفراد المغايرين، ومعيقا لأية علاقة اجتماعية سليمة معهم في رواية أخرى، هي «الحمام لا يطير في بريدة» لـيوسف المحيميد[1] إلى درجة لا تجرؤ فيها الشخصية الرئيسية «فهد سليمان السفيلاوي» أن تروي الأحداث التي عاشتها في بلادها، فتستعيدها عبر سيل طويل من الذكريات السرية في بريطانيا. فقد تصبح موضوعا للتهمة، فالعقاب. وفيما كان «السفيلاوي» يترحّل بقطار، يمرّ بالمدن، والقرى الإنجليزية، فإن ذكرياته المريرة في «الرياض»، شكّلت خلفية لحياة، ضاقت أمامها كل

(1) يوسف المحيميد، الحمام لا يطير في بريدة، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2009.

السُبل، فترادف خطّان سرديان، خطّ أول اختصّ بحياته وتجربته في الرياض، وخط آخر اختصّ بحياة والده في «بُريدة»، الذي اعتقل لعلاقته بحركة «جهيمان العتيبي»، الذي احتلّ الحرم المكّي، في أول السنة الهجرية الجديدة 1400هـ. وكان نصيبه أربع سنوات في السجن، كتب خلالها طرفا من مذكّراته حول تلك الأحداث، ولم يلبث أن لقي حتفه في حادث سيارة. وتخللت هذين الخطين، حكايات تفسيرية حول الأسرة، التي تعرّضت للتفكك بعيد وفاة الأب، وأُجبرت الأم، ذات الأصول الشامية على الزواج من أخيه المتشدّد دينيا، فما دامت الزوجة غريبة، وجميلة، ولا حماية لها، فمن المباح أن تُغنم بعد غياب زوجها، تصبح الغريبة غنيمة، كأنها سبية حرب جاهلية.

بدتْ مدينة «الرياض» في رواية «الحمام لا يطير في بريدة»، أشبه ما تكون بمدينة يحتلّها رجال «هيئة الأمر بالمعروف، والنهي عن المنكّر»، فأيّ امرئ فيها، معرّض للاستجواب والمساءلة، إذا ما كان برفقة امرأة، كائنا ما كانت قرابتها له، فلا يظهر سوى أولئك الرجال يطوفون بسياراتهم في أرجاء المدينة، يراقبون الناس في الطرق، والأزقة، ويتعقبّونهم في المقاهي، والمتاجر، فترصدهم عينا «السفيلاوي» الذي يحاول أن يقتنص فرصا سريعة للقاء صديقاته، في ظروف على غاية من الصعوبة. ولعلّ النساء الثلاث اللواتي تعرّف عليهن «ثريا»، و«طرفة»، و«منى» قد كشفن مجتمعا مغلقا، غذّى نساءه على الكراهية منذ الصغر، فوقعن تحت رقابة شوّهت أعماقهن، وصرن يجرين وراء لذّات خاطفة محاطة بالذعر من رجال الهيئة. تسبّب ذلك المجتمع في شلّ القيم الروحية السوية للشخصيات كلّها، فكانت تلهث وراء ملذّات تنتزعها خطفا في عتمة الليالي، فالنساء معتقلات وراء حجب لا تنتهي، والرجال يجرون وراء متع عابرة، فلم يرتسم حب سويّ، بل افتراسات أقرب ما تكون إلى الشذوذ، منها إلى العلاقات السويّة بين الجنسين. ظهر رجال هيئة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر وقد احتلوا فضاء السرد بكامله، فهم حرّاس الفضيلة، وكلّ ما سواهم «آخر» تنقصه الاستقامة الأخلاقية، وكلّ مَنْ خالف ذلك، عُدّ خارجا على المجتمع يستحق العقاب، فمعظم الشخصيات عاشت ذعرا كاملا، إذ لم تتحقق سويتها الإنسانية، بوجود منظومة قيمية مفروضة بالقوة وليس بالاختيار.

وفي عالم سردي متخيّل يحيل رمزيا إلى عالم مرجعي، في قلب شبه جزيرة العرب، وجدت الشخصيات الرئيسة نفسها مطاردة أو منبوذة، لا مستقرّ لها، فراحت تلجأ إلى «جزيرة اللؤلؤ» في رواية «شارع العطايف»، حيث المتع المباحة في جزيرة خليجية، تقع على الحافة الشرقية لموطن الشخصيات، فتحجّ إليها لإشباع حاجاتها الجسدية في «الغرندول»، وإلى ربوع بلاد الإنجليز في رواية «الحمام لا يطير في بريدة»، حيث لا رقيب، لا على الفكر، ولا على الجسد. وبذلك تهشّمت ملامح الأمكنة الأصلية، فالحركة المتواصلة من غير ثبات في مكان، وسريّة الأفعال، والرقابة المفرطة على الجميع، والخوف المستحكم الذي يخيم على المدينة، اقتلعت الشخصيات عن حاضنتها المكانية، وقطعت صلتها بالمكان إلا باعتباره مطرحا، لا تتوفر فيه سبل العيش الكريم، فلا يكتسب المكان خصوصيته، لأنه يوضع في عداء مع الشخصيات، التي كانت تجدّ من أجل الهروب منه. مارس «الآخر» حياته بسرية أو بذعر، فلم تتوفّر الشروط المناسبة لقبوله، وقبول أفكاره، وقبول علاقاته، وقبول وجوده، فانتهى به الأمر مبعدا عن المكان الذي عاش فيه.

وإن كان الإفصاح عن هوية الآخر، وموقعه، قد ظهر في أدنى مشرق السرد بتلك الصورة، فقد ظهر له نظير في أقصى مغربه، إذ طرق «محمد بن عبد الرحمن أمين» في روايته «مذكرات حسن مختار»[1]، مجاهل المجتمع الموريتاني، خلال النصف الثاني من القرن العشرين، والعقد الأول من القرن الواحد والعشرين، بلغة أكدت كون الرواية أداة بحث في المشكلات الاجتماعية، أكثر مما هي حكاية متخيلة، تكتب للاستمتاع، الذي يفضي إلى نوع من الاسترخاء، وقد انتظمت وقائع الرواية حول شخصية «حسن ولد مختار»، فهو محورها، والجاذب لأحداثها. وكما يشي العنوان، فتلك مذكرات استرسل ولد مختار في نفثها بروح مضطربة عن طفولته، وشبابه، وكهولته وهو يدور في المجال الموريتاني المتنوع بشريا جاعلا من مدينة «كيفه» في أقصى جنوب البلاد، حيث تختلط الأعراق العربية بالزنجية، مكانا للأحداث، فظهرت المدينة مكان انطلاق له، ومحل عودة إليه، فظهر متبرّما ببلاده بمقدار ما كان

(1) محمد بن عبد الرحمن أمين، مذكرات حسن ولد مختار، 2012.

عاشقا لبلاد تطلّعت لوعود من التحديث لم تقطف ثمارها، وبأنظمة عسكرية، تعاقبت في حكم شعب، انقسم على نفسه قبليا، وعرقيا، وطبقيا. وبهذه الصورة، انشقت الحال بين جماعات متناقضة في رؤاها ومواقفها، وارتسمت عنصرية مقيته ضربت أطنابها في عمق المجتمع السردي. واتخذ الراوي، وهو البطل، وحامل رؤية المؤلّف، موقفا متبرما بالأحوال العامة في مجتمعه، الذي تردى في نزاعات قبلية، وفئوية، حالت دون تطوره، لكنه أظهر حنينا إلى طفولته، التي ظلت تشده إلى الماضي البهيج، فتكون هجرته عن بلاده، وعودته إليها، قد نتجت عن تلك المشاعر الانفعالية، التي ظلت تضطرم في نفسه، منذ بدء الرواية إلى منتهاها.

يهمّني الوقوف على الكيفية التي أفصحت بها رواية «مذكّرات حسن مختار» عن صورة الآخر، على ما شابها من ارتباك في التعبير، وقصور في الأداء؛ إذ شُغلت الرواية بنزاعات الهويات العرقية في موريتانيا خلال الحقبة الاستعمارية، وفي ظل الحكم الوطني الذي اختطفته طُغم عسكرية متوالية، وفي الحقبتين، مورس الإقصاء، ضد فئات اجتماعية بناء على انحدارها العرقي، وبشرتها السمراء، فقد مزق الدم واللون مجتمعا متنوعا، فانتهى أشتاتا تتحدد مكانة المرء فيها، في ضوء دمه ولونه. رويت الأحداث بلسان «ولد مختار»، الذي أبدى رفضا للغة العربية، وثقافتها السائدتين، في موريتانيا، كونه ينتمي إلى مجتمع المهمشين، في أحد الأحياء الفقيرة في مدينة «كيفه»، وبالغ في فضح الممارسات العنصرية، التي درجت عليها القبائل العربية، في علاقاتها مع الجماعات الموريتانية الأخرى، وبخاصة الزنجية. وقد فضحت الرواية الكراهية المتمكّنة، من تلك الجماعات، من خلال سيرة شخص، مهجّن عرقيا وثقافيا، كما فضحت، بتمثيل، أقرب إلى أن يكون تقريرا سرديا، الطبقات المغلقة في المجتمع الموريتاني، ممثلة بالقبائل، والجماعات، بخلفياتها العرقية، والمناطقية، وسيل الدعاية الحكومية الخادعة، التي تضمر وعودا ما وقع تنفيذها على الإطلاق. ومع أن السلطات العسكرية الحاكمة، واظبت على الادعاء بالتحديث، غير أن الركود المجتمعي، أثبت أن الأقوال لم تتنزل منزلة الحقائق، على أرض المجتمع الموريتاني.

يصحّ النظر إلى رواية «مذكرات حسن ولد مختار»، على أنها حكاية نشوء في أطراف قاحلة، من بلد صحراوي، تعثّر في اكتشاف هويته المتنوعة، وفيها ظهرت

الكيفية التي شقّ بها «ولد مختار» حياته، من تعليم ديني إلى تعليم مدني، ثم مغامرته في تعليم نفسه في خارج بلده، وهجرته إلى بلاد أخرى، وعودته المتعجلة من غير تروّ، ما أظهر اضطرابا فرديا موازيا للاضطراب الجمعي. وقد ظهرت الشخصية باعتبارها عينا راصدة للأحوال الاجتماعية، والسياسية، فسلّطت الضوء على الكراهيات القابعة، في السلوك العام بين القبائل والجماعات. ولم يتكتّم الراوي على إعلان ازدرائه للعرب، وبخاصة حينما أظهر تحيزاتهم لبني قومهم، ومجافاتهم للأقوام الأخرى، فالرواية تقرير سردي عن الأحوال العامة في موريتانيا، من وجهة نظر رجل، ترك بلاده ناقما، وعاد إليها مشتاقا، لكنه أظهر تذمرا من أحوالها، وأحواله فيها. وقد شاب هذا التقرير، ضعف في البناء، وغياب الحبكة الناظمة لعناصر السرد، ومع أن الشخصية الرئيسية مرّت بتحولات كبيرة في حياتها، لكنها عادت إلى ما كانت عليه في البدء، في حركة دوران، بيّنت امتثال الفرد لنفوذ الجماعة، وقد خيّم الركود على الأجواء السردية التي أحالت إلى الأجواء المجتمعية، فمجتمع السرد، تغذّى من مجتمع الواقع، على الرغم من المسافة الفاصلة بين الاثنين، وتبدّدت نفثات النقمة، التي أصدرها البطل بين العواصف الرملية، و تناثرت الأحداث، في أفق تجربة لم تنفصل عن عالمها، غير أنها فضحت التحيزات العرقية والاجتماعية،، في بلاد تحبو نحو مصيرها ببطء لا يخفى عن عين.

وطرقت رواية «فستق عبيد» لسميحة خريس[1] موضوعا شديد الخطورة، وهو ثنائية العبودية والحرية، فجعلت من قضية «الآخر» موضوعا رئيسيا لها، وتقصّته بتصوير مصائر مجموعة من الشخصيات، سعت إلى الحرية، لكنها رضخت للاستعباد مرغمة. وقد ترحّلت بين السودان، والجزائر، والبرتغال، ثم جزيرة «سانتو أنتاو»، في المحيط الأطلسي في غرب أفريقيا. أما زمن الأحداث، فبدأ في ثمانينيات القرن التاسع عشر، وانتهى في خمسينيات القرن العشرين، وقد كشف هذا التوسع الزماني، والمكاني، عن رواية أجيال كبيرة، تشردت شخصياتها عبر البلدان والقارات، وكادت تفقد البوصلة التي تقودها إلى الأصل، ومسقط الرأس. بدأت الرواية بحديث

(1) سميحة خريس، فستق عبيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2016.

الجد «كامونقة» ذي السبعين عاما، الذي يروي لأسرته أمر اختطافه في «كردفان» حينما كان فتى يافعا، وكيف أنه بيع عبدا لتاجر يدعى «التيجاني» الذي جعله خادما له، وزوّجه فتاة مستعبدة اسمها «اللّمون»، اشتراها من سوق النخاسة، وزوّجها له، ثم كيفية التحاق «كامونقة» بالثورة المهدية في السودان في عهد عبدالله التعايشي في نهاية القرن التاسع عشر، وخدمته له في «أم درمان»، وانعتاقه من العبودية، وبذلك حمل اسم «معتوق»، وانخراطه مجاهدا في صفوفها، لكن الثورة انهزمت أمام الإنجليز والمصريين في نهاية الأمر، فتشرّد «معتوق» صحبة «اللّمون»، فعاد إلى مسقط رأسه في «دار فور» حيث نشأت له عائلة، تميزت فيها فتاة تدعى «رحمة»، وهنالك بدأ بزراعة الفول السوداني، وهو «فستق العبيد»، وما لبث أن اختطفت «رحمة» من صيادي العبيد، وبيعت لتاجر يهودي يدعى «رامون» توجه بها إلى ليبيا، وباعها في «بنغازي» لتاجر برتغالي اسمه «ساراماغو» الذي ذهب بها إلى الجزائر، وعاشرها في بيت صديق له معاشرة الأزواج، ومن هناك أخذها، باعتبارها خادمة، إلى مزرعة له في مدينة «فاتيما» قرب «لشبونه» في البرتغال، حيث عاشت «رحمة» بإسم «رفمة» في عائلة أرستقراطية برتغالية، آلت إلى السقوط بعد الحرب العالمية الأولى، لكن الفتى «سارماغو»، ابن الحارس، حاول أن يحافظ على ما تبقّى لدى الأسرة من أملاك، بالزواج بابنة المالك «كارولينا»، التي ظلت تعيش هاجس الحياة الأرستقراطية طول حياتها، وهنالك أمضت «رفمة» مدة طويلة، بين جماعة من العبيد السود، فأنجبت ابنتها «لوشيا» باغتصاب من سيدها «ساراماغو»، فجاءت الفتاة خلاسية، بخليط ملون من الأبيض والأسود.

صوّرت الرواية انحلال الأرستقراطية البرتغالية في عهد «سالازار»، ثم تعرضها لضربة قاصمة خلال الحرب العالمية الثانية، بسبب تورطها في تهريب السلاح، وبتقدم الأحداث، تنمو «لوشيا» فيما تصاب أمها «رفمة» بالعمى والجذام، فيقع إبعادهما إلى جزيرة نائية في المحيط الأطلسي في غرب أفريقيا، وهي جزيرة «سانتو أنتاو». وفي تلك الجزيرة، توجد مزرعة موز مهجورة تعود إلى أسرة «ساراماغو». ومن تلك الجزيرة، تقرر الأم إرسال ابنتها إلى مسقط رأسها في «دار فور»، صحبة تاجر للمواشي يدعى «ديقو»، فيما تبقى هي في الجزيرة بانتظار الموت، وإبان الرحلة الطويلة

إلى «دار فور» يتزوج «ديقو» بلوشيا، التي أصبح اسمها «تركية» وخلال الطريق تحلم بأن تصبح حرة، وتغالبها آمال كبيرة بإعادة رواية قصة جدها، وقصة أمها للأجيال القادمة، من أجل فضح عهد العبودية، الذي مارسه البيض ضد السود في أفريقيا.

استعانت رواية «فستق عبيد» بأسلوب تعدد الأصوات في عرض أحداثها، فبعد الفصول الأولى، تتناوب الشخصيات بعرض تجاربها، بوجهات نظر خاصة بها، وهي تقنية جديدة، ومفيدة في إثراء عالم الرواية، اقترحها الروائي الإسباني «ساراماغو» في روايته «العمى» وقد استخدمتها الروائية بطريقة موفقة، ساعدت في كشف رؤى الشخصيات، وما تعرضت له من إذلال في عالم يمور بالاستغلال والعبودية. أفصحت الرواية عن موضوع «الآخر»، بغزارة لغوية، لا ينقصها الإيحاء، وعرضت تجارب الترحال، التي مرّت بها معظم الشخصيات، وبيّنت صنوف الأذى الذي لحق بكثير منها، استنادا إلى اللون، ما جعل البشرة السوداء لصيقة بالعبودية، لكن نزوع الشخصيات إلى الحرية، قوّض الفرضية القائمة على استعباد الناس بناء على ألوانهم. والحال، فقد بعثت رواية «فستق عبيد»، موضوع الآخر الأسود، مرة أخرى بعد أن أثاره عدد من الكتاب الإفريقيين والأمريكيين، بمن فيهم «أليكس هيلي» في رواية «الجذور». الذي تقصّى فيها جذور سلالته الإفريقية، وأعاد الاعتبار لها، وعلى غرار ذلك، طرقت رواية «فستق عبيد»، موضوع العبودية كونه وصمة عار، في تاريخ العالم الحديث.

وكما رأينا في الروايات السابقة، فقد يكون موضوع الآخر محليا، وليس عالميا كما طرحته رواية «فستق عبيد»، وفي السياق المحلي لموضوع الآخر، يمكن إدراج رواية «لنا عبد الرحمن» الموسومة «قيد الدرس»[1] . والعنوان كناية عن أصحاب السجلات المكتومة في لبنان، أولئك الذين زودتهم السلطات بوثائق هي دون الجنسية، فهي لا تعترف بهويتهم، وتحول دون انتمائهم الوطني الكامل للبنان، فهم «آخر» المجتمع الأصلي، أي الدخلاء الذين تعذّر قبولهم ودمجهم. وتدور أحداث رواية «قيد الدرس» حول هذه الحال المزرية، لجماعات حُرمت من هويتها، بعرض حال أجيال لأسرة ممتدة،

(1) لنا عبد الرحمن، قيد الدرس، دار الآداب، بيروت، 2015.

لم تعترف بهم الدولة اللبنانية. بدأت الرواية من الحاضر، في عام 2012، ثم عادت إلى حقبة الحرب الأهلية، ثم ما قبلها، من خلال أسرة بائع جوال، يدعى «عواد الكردي» ذو الأصول الكردية، الذي اقترن بثلاث نساء، أنجب من أصغرهن، واسمها «سعاد البيروتية» عددا من البنات والبنين، ومنهن «نجوى»، التي أنجبت الجيل الأخير من السلالة، وبخاصة «حسّان» و«ليلى»، وهو الجيل الذي تشتّت بين البلدان والمنافي. وعثرت الرواية على فضاءاتها في القرى اللبنانية، وكشفت شخصياتها الكثيرة، وبخاصة النسائية، حالات اختناق الأفراد، في مجتمعات لا تعترف بالغرباء عنها، فيتولد مزيد من الإحساس بانعدام الهوية، وتتبعت الرواية أحوال شخصياتها، خلال الحرب الأهلية، والغزو الإسرائيلي للبنان، ثم مقاومة الشعب اللبناني للغزو، وصراع الجماعات المسلحة، خلال ذلك وبعده. ومنهم الفصائل الفلسطينية التي أُبعد معظمها عن لبنان.

دارت معظم الأحداث في لبنان، لكن كثرة الحكايات الداخلية، والاستطرادات الطويلة، غيّب الخط الناظم للحدث الرئيس، فأصبح موضوع الهوية، أكثر أهمية من الحدث السردي العام للرواية، التي اعتمدت وسيلة شائعة في التركيب، هي رمي الأحداث، وتركها تتراكم حدثا فوق حدث، بأقرب ما يكون إليه أسلوب الحكاية الشعبية، التي تستطرد في نثر الأحداث، من غير حبكة ناظمة، بل في إطار مفتوح، ما دفع كثيرا منها إلى التداخل والاختلاط، واعتمدت الرواية تعددا في الأصوات، ما أفصح عن وجهة نظر الشخصيات بالعالم المحيط بها، وبخاصة الشخصيات النسائية، التي غمرت الرواية بأفعالها، ورؤاها. وارتبط موضوعها بواقع مجتمعات متمزقة، لم تبلغ درجة الاعتراف الكامل، بمكوناتها الاجتماعية، وطرحت منظورا مناصرا لحرية الفرد، في أن يعيش في المكان، الذي يكون فيه من غير شعور بالنبذ والكراهية.

3.2. آفاق التخيّلات التاريخية.

لعلّ أحد أبرز الصيغ السردية التي شغلت بها الفصاحة السردية الجديدة، هي صيغة «التخيّل التاريخي»، التي اجتذبت إليها كثيرا من الروائيين، نذكر منهم: أمين معلوف، وعبد الخالق الركابي، وخيري الذهبي، وجمال الغيطاني، وواسيني الأعرج،

ورضوى عاشور، وبن سالم حمّيش، وسميحة خريس، ونبيل سليمان، وسواهم، ما أظهر اتجاها لافتا للانتباه في الرواية العربية، ومن ذلك ما له صلة ببدايات انتشار الإسلام في إفريقيا، الذي اجتذب بعض الكتاب، مثل يوسف زيدان في روايته «النبطي»[1]، وعمر فضل الله في روايته «ترجمان الملك»[2]، التي أفادت من النُبذ المتناثرة في المرويات الإخبارية القديمة، الخاصة بدخول الإسلام الأطراف الشرقية من تلك القارة، لكنها بنت إطارا سرديا متخيّلا، رمت فيه جملة من القضايا الخاصة بالأحوال السياسية للممالك الإفريقية، في القرنين السادس والسابع الميلاديين، وبخاصة مملكتي عَلَوَة وأكسوم، وتصوير حالة العبور من اليهودية إلى النصرانية، ثم ظهور المعتقد الإسلامي في شبه جزيرة العرب، ثم هجرة المسلمين الأولى والثانية إلى الحبشة، إثر انطلاق الدعوة الإسلامية في بلاد الحجاز.

أظهرت الرواية العربَ تجارا يطوفون في شرق إفريقيا، هاجسين بالأسئلة الدينية، ومنها التأمّلات النبوئية للشاعر «أمية بن أبي الصلت»، التي استشرفت تعاليم السماء، قبل حلولها على الأرض، على يدي الرسول محمد. ومع أن السرد بدأ تفسيريّا، لكنّ عيني الراوي «سيسي بن أبيلو بن دلمار بن أرياط» فضوليتان في رسم أجواء الترقّب، وشرح الخلفيات التاريخية، وتقصّي الأحداث وقت وقوعها. استوفت عيناه حدثا جللا، وهو وصول طلائع المسلمين بقافلتهم إلى بلاد الأحباش، غير أنه اهتم بموضوعات أخرى، منها علاقته بالفتاة «سنجاتا»، التي أحبّها في طفولته، وقد انتهت جارية في قصر الملك، ثم تصويره البليغ لرحلته مع أمه «تانيشا»، إلى جزيرة التماسيح في وسط النيل، لمقابلة الساحرة العجوز «سيمونة»، وتحذيرها لأمّه من وجود أعمال غامضة في بيتها، ينبغي عليها التخلّص منها، تقصد بذلك اقتراب العرب من مملكة الحبشة، وإقامتهم في المدينة بمساعدة منها.

وسرعان ما اتّضح أنّ الساحرة الهرمة من يهود «الفلاشا» قَدِمَتْ من مملكة

---

(1) يوسف زيدان، النبطي، دار الشروق، القاهرة، 2010، وللتوسّع: انظر تحليلنا للرواية في «موسوعة السرد العربي، ج8، ص191-199 ما يغني عن الوقوف عليها في هذا السياق..

(2) عمر فضل الله، ترجمان الملك، دار الزهراء للإعلام العربي، القاهرة، 2012.

«أكسوم» باتفاق مع مملكة «عَلَوَة»، وعاصرت أجيالا عدة من الملوك، وهي مسؤولة عن الحفاظ على تابوت العهد الذي يعود إلى الملك سليمان، الذي جيء به من أورشليم، وفيه كما يُعتقد، وصايا موسى منقوشة على لوحين من الحجر، وضعا في التابوت مع التوراة بأمر من موسى، وبقي في مملكة أكسوم، قبل أن يُنقل إلى مملكة عَلَوَة، لتضليل الأعداء، وأُخفي تحت أساس كنيسة «مارية» في مدينة «سوبا» بحراسة الكاهنة، التي تدافع عنه بالسحر الأسود، والساحرة «رمز يتكرّر على مدار السنين، ففي كل مرة تموت سيمونة، يتم إعداد امرأة أخرى تدعى سيمونة، ويتم إحضار عدد من بنات اليهود، لهذا الغرض، لتكون كل واحدة منهن مرشحة؛ لتصبح سيمونة عند موت سيمونة الحقيقية»[1]، ففي طقس دموي سرّي، يقوم أحد الفرسان بقتل كل الفتيات المرشحات لدور الساحرة، ما خلا واحدة تعدّ سيمونة المسؤولة عن حماية التابوت، بسحرها الأسود. وكان الجدّ كشف لحفيده، قبل وفاته، سرّ الساحرة اليهودية، وأخبره بأنها لا تموت، لأنها تنتقى من بين الفتيات اللواتي يلحقن بها من اليهوديات المكلّفات بحفظ تابوت العهد.

ثم لاذت الرواية بأسلوب التنشئة الاجتماعية، فرسمت لشخصيتها سيرة حياة خاصة، فقد تعلّم «سيسي» القراءة، والكتابة، والمنطق، والرياضيات، والفلسفات القديمة، وأتقن اللغات اليونانية، والرومية، والقبطية، والآرامية، وصار ضليعا في العربية، وتعلّم الفروسية، وقذف الحربة، والرمي بالنشاب. وقد جهزه التخيّل السردي لقبول أفكار الآخرين، فما أن ظهرت أول قافلة قادمة من مكة، يقودها عثمان بن مظعون، ورهط من الصحابة، منهم عثمان بن عفان، والزبير بن العوام، حتى شعر «سيسي» أنه، سيكون رفيق الأخير للشبه بينهما في الجسم، واللون، والسن. وسرعان ما تحقق مضمون الاستباق؛ فقد نشأت رفقة قوية بين الراوي والزبير، فراحا يتجولان في المدينة، ولَم تلبث الجماعة الإسلامية أن قابلت «النجاشي»، الذي أجارها بعد أن تظلّمت بين يديه، مما لاقته من ضيم أهلها العرب، فقبل أن تكون بلاده ملاذا لها، وأمر بتوفير السكن والطعام لها، وإلى كل ذلك، أصدر أمره بأن يكون الشيخ «دلمار»،

---

(1) م. ن. ص 327.

وحفيده «سيسي»، مسؤولين عنها خلال إقامتها بينهم، فيما أصبحت أمه «تانيشا»، قريبة من نساء المسلمين، وما لبثت الجماعة الإسلامية أن ائتلفت مع الأهالي، وتعرفت على عاداتهم، وتقاليدهم، ومن ذلك ختان النساء. صاحب «دلمار» المسلمين، وتأثر بهم، واعتنق ديانتهم سرّا، وحينما مات صلّوا عليه صلاة الميّت، وبموت الجد، أصبح الحفيد ترجمانا للملك، فقد ورث دور جدّه.

رسم السرد بداية أفول نسق ديني، مثلته الديانات القديمة في الحبشة، وبداية ظهور نسق ديني جديد، مثله الإسلام القادم من جزيرة العرب. عرض «سيسي» لمجمل هذه الأحداث من منظوره السردي، فوزّع الأحداث على محاور أساسية، منها علاقته بجدّه، وعلاقته بأمّه، وعلاقته بالملك، وعلاقته بحبيبته، وعلاقته بالمسلمين، وعلاقته بالساحرة، وأخيرا علاقته بأبيه. وبذلك، فقد نجح التخيّل التاريخي، في إلقاء الضوء، على حقبة تاريخية، لها صلة بمجتمع القرن السابع الميلادي، فكشف الصراعات الدينية، والسياسية، والاجتماعية التي كانت تمور فيه. وقد غاصت الرواية في تفاصيل الحقبة التأسيسية للإسلام في إفريقيا، وخلطت ذلك، بالأجواء الغرائبية الشائعة، في مجتمعات شبه سحرية.

ودارت أحداث رواية «رسالة النور» لمحمد طرزي[1]، في نهاية عهد الدولة الأموية، وبداية عهد الدولة العباسية، ومدارها العلاقة بين الكاتبين : عبدالله بن المقفع وعبد الحميد الكاتب، وما أثمرت عنه من رسائل، عُرفت برسائل «إخوان الصفاء وخلّان الوفاء»، وجرى اختلاف كبير حول نسبتها، واقترحت الرواية حلّا لنسبتها، مؤدّاه أن عبد الحميد، كاتب مروان بن محمد، آخر خلفاء بني أمية، هو الذي كتب معظمها. وقام ابن المقفع، كاتب العباسيين، فيما بعد، بتحريرها، واستكمالها. ولحلّ مشكلة عددها، وهو بين إحدى وخمسين أو اثنتين وخمسين، ارتأى مؤلّف الرواية، أن تكون الرسالة الثانية والخمسين، وهي الرسالة المفقودة، مادة روايته، ولهذا سماها «رسالة النور»؛ في دعوة صريحة لأن يكمل القارئ النقص، ويضع رسالته الخاصة.

اعتمدت «رسالة النور» أسلوبا في الكتابة له صلة مباشرة بالتخيّل التاريخي،

(1) محمد طرزي، رسالة النور، الدار العربية للعلوم، بيروت، 2016.

الذي يستفيد من وقائع التاريخ على سبيل الاعتبار، وليس الإقرار، وابتكرت مزيدا من الوقائع المتخيلة حول اللقاء الذي جمع ابن المقفع، بعبد الحميد في بلاط الأمويين، في دمشق، ثم ذهاب ابن المقفع إلى الكوفة، ومنها إلى البصرة، فأصبح كاتبا للعباسيين الأوائل. ووقفت الرسالة على النهاية المأساوية لكليهما، فقد تولّى العباسيون، بأمر من أبي جعفر المنصور، قتل الاثنين؛ لما شكلاه من خطر على الدولة الوليدة، سواء بسعي عبد الحميد إلى نشر التسامح والسلام، أو لدفاع ابن المقفع عن الحق والعدالة، والتحذير من صحبة السلاطين. لكن الرواية أرادت من ذلك، فضح الاستبداد، الذي يهدر من قيمة المعرفة، ويستهين بالعقل. ومع ذلك، فقد أبقت على الإطار التاريخي لعصرهما، عند منعطف أفول عصر بني أمية، وبزوغ عصر بني العباس، وأدرجت في سياقها أخبارا من كتب التاريخ القديم، وربطت ذلك بالتاريخ المعاصر، فبعد أن آلت الرسائل إلى مكتبة «الفاتح» في إسطنبول، قامت إحدى المجموعات الإرهابية، بمحاولة تفجير المكتبة، للتخلّص من تلك الرسائل، التي تدعو الناس إلى التسامح، وقبول بعضهم بعضا، ما يكشف مقاومة التطرّف، قديما وحديثا، لأي رأي يقول بالحوار والتسامح.

ونحت هذا المنحى، في توظيف المادة التاريخية روايات أخرى، منها رواية «خاتون بغداد» لشاكر نوري[1]، ومدار أحداثها شخصية «مس غيرترود بيل»، سكرتيرة المندوب السامي البريطاني في العراق، ودورها السياسي، بداية من الاحتلال البريطاني بعد الحرب العالمية الأولى، إلى وفاتها، ودفنها في العراق. وكشفت الرواية عن سيرتها الذاتية، وتفاصيل حياتها، وعلاقاتها العامة، مع رجالات العراق في أول عهده الملكي، ثم دورها في الإدارة الاستعمارية. وظهرت «خاتون بغداد»، بوصفها الشخصية الرئيسية في الرواية، فيما دارت معظم الشخصيات الأخرى في فلكها، وربطت الأحداث القديمة، بما وقع في بغداد، بعد الاحتلال الأمريكي للعراق في عام 2003 . وعلى غرار ذلك، استلهمت رواية «يهود الإسكندرية» لمصطفى نصر[2]،

(1) شاكر نوري، خاتون بغداد، دار سطور، بغداد، 2017.

(2) مصطفى نصر، يهود الإسكندرية، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 2016.

شذرات من أخبار اليهود، وأحوالهم في الإسكندرية، طوال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ومعظم القرن العشرين، وجعلت من العلاقات بين الشخصيات اليهودية موضوعا لها، سواء خلال خدمتها للخديوي سعيد منذ عام 1862، وما انتفعت منه الطائفة اليهودية في عهده، وصولا إلى عهد السادات، في سبعينيات القرن العشرين، ومن ذلك، تحويل الأرض، التي منحها الخديوي لممرّض/ حلاق يهودي يدعى «جون»، لأنه شفاه من أمراضه الجلدية، وصولا إلى تحويل تلك الأرض إلى مقبرة يهودية. وتحول ذلك الحلاق الأبله، إلى قديس يهودي، يُزار قبره تبرّكا، ثم استغلال المكان لجعله مزارا يهوديا عالميا، يذكّر بأن الإسكندرية كانت موطنا لليهود في مصر.

عرضت رواية «يهود الإسكندرية» أحداثها، بسرد رتيب، استغرق مدة زادت على قرن من الزمان، وهو أسلوب طالما اعتمدته رواية «الأجيال» من قبل في نماذجها الكبرى، لكن هذه الرواية ما راعت ذلك البناء، فتركت فراغات زمنية، خالية من الأحداث، كالانتقال السريع من الثلث الأخير للقرن التاسع عشر، حتى الحرب العالمية الثانية، ثم الانتقال المفاجئ إلى عهد السادات، بلا حرص على نموّ الحدث الرئيس، ومن دون اهتمام بتطور الشخصيات من ظهور هذه، واختفاء تلك. ولم تستفد الرواية من التطور، الذي شهدته تقنيات الكتابة السردية، فأخذت بأسلوب مسترسل لا يدفع الأحداث إلى حبكة، ولا يطرح غير انشغال اليهود بالمال، باتباع طرق شتّى في جمعه، واكتنازه. وظهرت الطائفة اليهودية منغلقة على نفسها، ولا غاية لها إلا مراعاة مصالحها بغض النظر عن علاقتها بالشعب المصري، وانتهت بالارتباط الروحي بإسرائيل عبر شخصية «جوهرة»، التي سعت إلى جعل مقبرة اليهود في الإسكندرية، مزارا يؤكّد الجانب اليهودي من هوية المدينة. وبذلك كرّست الرواية الصورة النمطية للشخصية اليهودية، وقوامها الطمع، والبخل، والأنانية، والانغلاق، والعمل في مجال الدعارة، والتهريب.

توارت المادة التاريخية، في هذه الأمثلة الروائية، خلف المادة السردية، أو أنها اندغمت فيها، بما يناسب أعراف الكتابة السردية الحديثة، ومع وجود بعض العثرات في التعبير اللغوي، فيصح القول إن تلك الروايات، أفصحت عن عالمها المرجعي بطريقة مناسبة، فلم تمتثل لشروط المادة التاريخية، كما هي، لكنها لم تنقطع عنها

بالإفراط في التخيلات السردية، فنشأ نسيج نصي جديد اقترض من الطرفين، وكوّن له هوية جديدة، أفصح بها عن مقاصده، وأبلغ عما أراد قوله.

2 . 4. الاحتراب، والترحّل، وفقدان الاستقرار.

ولم يغب الاحتراب، والترحّل، والنزوح، والهجرة عن الرواية العربية، ما أفصح عن خطر تعرّضت له مجتمعات كاملة في أحوالها العامة، وأعرب عن حال أفراد استوطن الذعر نفوسهم، وزعزع إحساسهم بالأمن، فوجد ذلك أثره في مدوّنة السرد التي نهلت من ذلك، وتولّت تمثيله؛ ففي رواية تعاقبت فيها الأحداث، وتوازت، ثم تداخلت، قدّمت «أسماء معيكل» بروايتها «تلّ الورد»[1] تمثيلا مأساويا لفاجعة المجتمع السوري في العقد الثاني من القرن الواحد والعشرين، فبعد استقرار طويل تفجّر التماسك الاجتماعي بسبب الاستبداد والتطرّف، وأسفر ذلك عن فوضى شملت معظم أرجاء البلاد، وقد تبادل الجلّادون والضحايا الأدوار في ممارسة العنف الذي أحال البلاد إلى حطام.

لا يُراد بتلّ الورد مكانا حقيقيا له وجود على خارطة الأرض السورية، فهو حيّز متخيّل يرمز إلى البلاد كلها، أو هو، بتعبير آخر، عالم مواز للعالم المرجعي، يفوقه إفصاحا عمّا جرى من كوارث في سوريا. وفيه تجسّد المصير المأساوي لعائلة «راغد المعرّاوي»، الأب التقيّ، والرجل الورع، الذي يرتبط بنسب بعيد بشيخ المعرّة أبي العلاء، وعانى محنة موازية لمحنة سلفه العظيم، ولئن لاذ السلف بعماه احتجاجا على أحداث عصره، فقد استجار الخلف بالصمت معرضا عن بلاد تناهبتها المصالح والكراهيات، وعاضدته زوجته «حسيبة اللاذقاني» في امتناعها عن قبول مرور الزمن، فأوقفت تياره منذ اللحظة التي أجبرها فيها ابنها «ربيع» على التوبة كونها من طائفة دينية أخرى، وعاشت في ماضيها القديم، تمضغ أحلام السعادة العائلية طعاما يوميا، وقد حلّ النسيان في عالمها محلّ التذكّر. ولم تقبل، على الإطلاق، بزمن المنون الذي حكم مصير أسرتها، وقلب عاليها سافلها، فشُغلت لسنين بحياكة ملابس زواج ابنها

---

(1) أسماء معيكل، تلّ الورد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، .2019.

المهاجر «عمران» كأنّ الزمن لم يمض بها؛ فحسيبة نظيرة «أورسولا» في رواية «مئة عام من العزلة» لماركيز، لكنها عملت على وقف الزمن قصدا، والأخذ بالنسيان عمدا، وهي في منتصف عمرها، فيما وقعت أورسولا ضحية النسيان جراء تخريف الشيخوخة، وقد جاوزت مئة عام من عمرها.

وبين أب احتجّ بالصمت على المهانة التي حلّت به وببلاده بعد أن أُهين، وخُدشت كرامته الشخصية والاعتبارية، وأمّ انطوت على نفسها مما شاهدته وعرفته، وما أقرّت بأي طارئ طرأ في تلّ الورد، كشفت الرواية عن مصير ثلاثة من الأبناء: ابنة وابنين. ثبتت الابنة «باهرة» في تلّ الورد، وقاومت الآثار الهائلة التي تعرّضت لها أسرتها، وعانت من اغتصاب الأنصار والخصوم لها، وقد تمرّغوا على جسدها، وتناوبوا عليه في فتك لعفافها، وكأنها المكافئ السردي لسوريا في انتهاك الجميع لحرمتها، لكنها حافظت على صلابتها، وكانت تنال من مغتصبيها بالاغتيال. أما الابنان: عمران وربيع، فهما الأمثولة السردية للشباب السوري الذي باغتته الأحداث، فهرب منها، أو انجرّ معها، في خيارين كلاهما شديد المرارة، وما ثبت أنه مفيد لأحد.

لاذ عمران برفقة زوجته «كافي» وابنهما «حيان» بتركيا حيث ظنّ أنه سيعتصم بها إلى أن يحلّ السلام بسوريا، لكن الملاذ الذي استجار به جزّ آماله جزّا، وفيه تآكلت أحلامه بالسعادة والأمن، فقد أرسل ابنه بمعيّة المهرّبين إلى هولندا، وهو دون العاشرة، ليتولّى جمع شمل الأسرة بعد محنتها، وبلغها فعلا بعد أشهر من الأسفار بين البلاد الأوربية قبل أن ترأف به عائلة في هولندا، وتؤويه، بانتظار أن تلتحق به أسرته، وفي ظل غياب الابن-الأمل تفكّكت عُرى العلاقة بين الأبوين، فأدمنت الأم الشابة على تعذيب نفسها بالوشم، ووخزه بالإبر تعبيرا عن القلق النفسي، واستعذبت ذلك، واستحلته، ثم استغرقتها هلاوس دينية بالطهارة جرّاء الاغتصاب الذي تعرضت له من بعض الأتراك الأوباش، وقد أخفت ذلك على زوجها، فتوهّمت نقاء مطلقا بعد اغتصابها، وراحت تكافح خيالات العفاف الجسدي والروحي في عالم صرف اهتمامه بها، وطحنها طحنا، فيما غاص زوجها عمران في بوهيمية فردية عدميّة، فلاذ بالمخدرات، والتهريب، والإدمان على مشاهدة الأفلام الماجنة، يعالج بذلك توترا أصابه بسبب انقطاع أخبار ابنه عنه، وسقوط زوجته في المازوكية التي

أحالتها إلى شبح امرأة، طوال وجودهما في إسطنبول.

حينما التحق الأبوان بابنهما في هولندا، بعد سنوات طويلة، إذا بالفتى قد نشأ على غير ما تخيّله له أبوه وأمه، وما لبث أن توارى عن الأنظار في مشهد يوحي أنه رمى نفسه في البحر، أو هرب إلى مكان مجهول، وقد اختار الابتعاد عن أسرته التي جاءت بأعرافها وقيمها وعاداتها إلى مجتمع يختلف عنها بكل ذلك، فزاد هرب الإبن من علل الوالدين، فانهارا جراء فقدان حلمهما في فيافي الغرب، وعادا يائسين إلى تلّ الورد في رحلة معاكسة للطريق الذي سلكه الإبن، قبل سنوات، وهما أشبه بالحطام، إذ دُفنت بقايا كافي في ظل شجرة الزيتون حيث دفن المعرّاوي الأب، وهي الشجرة الوحيدة الوارفة في تل الورد بعد أن جفت سائر الأشجار، فكأنها تتغذّى من رفاته.

فيما كان مصير الأخ الأصغر ربيع أكثر مأساوية، فجراء أعمال قمع الثوار السلميين، والتنكيل بهم، ترك عمله في الشرطة، والتحق بالثورة، وحينما اخترقتها الجماعات المتطرّفة انضمّ إليها، وبالغ في تشدّده المذهبي، وجعل من أسرته موضوعا لتطبيق رؤيته السلفية، فحاكم أباه المعرّاوي لامتناعه عن دعم «المجاهدين». وذوده عن قبر أبي العلاء، وألقاه في السجن لامتناعه تقديم العون للقتلة، واتهمه بعبادة القبور، وأجريت له محاكمة انتهت بتكفيره، وبتعذيبه، وأرغم أمه حسيبة على الاستتابة، والتبرّؤ من طائفتها كونها تنحدر من أصول بعيدة في جبال اللاذقية، وعلى خلفية من هذا العقوق لازم الأب الصمت، وامتنعت الأم عن قبول الزمن الذي تعيش فيه، وقد فجعا بإبنهما الصغير يقترف آثام الجحود بحقهما من غير شعور بالعار. خاض ربيع تجربة الجهاد الديني بحذافيرها، وآمن بها إيمان التابع الأعمى لأمراء الجهاد، وانتهى معاقا، وعاجزا، مقطّع الأوصال، يعالج في إحدى المشافي التركية، ويعاني أهوال الذل والهوان، وهو يحلم بحوريّات الجنّة فيما كان ذكره مبتورا، وجسده كسيحا.

وطرق حجّي جابر في روايته «مرسى فاطمة»[1] جانبا من أحوال المهاجرين في شرق إفريقيا، واستحدث حكاية حبّ، لنظم أطراف الموضوع، وحبك عناصره، وجاء

(1) حجّي جابر، مرسى فاطمة، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2013.

تركيب الأحداث متناسقا، ومناسبا للموضوع، وقوامه الحب المستحيل، الذي جمع بين الراوي و«سلمى»، والراوي قروي، من مشارف أسمرا في أرتيريا يعلّم العربية، يهاجر إلى أسمرا ويعيش في منطقة «مرسى فاطمة»، ويعمل في السوق مع أحد التجار الصغار، ويتعرّف إلى «سلمى»، فيقعان في نوع من علاقة الحب المحال.

حينما اختفت «سلمى» من المدينة، وهي حبلى بجنين من الراوي، اتّخذ قراره في اللحاق بها أينما كانت، وبعد استقصاء، بلغه نبأ التحاقها متطوّعة في الجيش الأرتيري، في مدينة «ساوا»، على الرغم من أن الجيش لا يقبل تطوع النساء الحبالى. فما كان منه إلا أن قرر اللّحاق بها، بأن تطوع في الجيش، بغية العثور عليها، فتعرّض لمهانة التدريب العنيف في أحد المعسكرات، وانتهى به الأمر سائقا عند أحد الضباط السيئين يدعى «منجوس»، وبعد وقت من الخدمة العسكرية الشاقة، وهي أقرب إلى السخرة، مع ذلك الضابط المتعجرف، بلغه نبأ لجوء «سلمى» إلى السودان، مع جموع النازحين الذين هربوا أفواجا، فاتخذ قرار الهروب من الجيش، والالتحاق بحبيبته، التي كلّما توهم أنه اقترب منها، كانت تنأى عنه، فوقع أسيرا بيد المهربين من «الشفتا»، على حدود البلدين، هؤلاء المهربين من البدو، الذين يتولون تهريب السلاح إلى الجماعات المسلحة المتحاربة، ويمتهنون الإتجار بالبشر من غير رحمة، فيتمكن برشاوى المال، من عبور الحدود، إلى معسكر «الشجراب» للاجئين، في ولاية «كسلا» في شرق السودان، باعتقاد أنه سيعثر على حبيبته، التي ظلّ يتغنى بها طوال رحلة العذاب. وعلى الرغم من الصعاب، فإن الراوي أقحم نفسه، في مغامرات خطيرة، بقصد أن يستعيد امرأة أحبها، وتعلّق بها.

بعد هذه الصفحة الشائقة من الملاحقة عبر الحدود، وقد كشفت عن إصرار عجيب للبحث عن «سلمى»، المرأة التي أضحت رمزا للبحث عن الحب المحال، في بلد يعجّ بالفوضى، والاقتتال الأهلي. وقفت الرواية على الأعمال الشنيعة، التي يتعرض لها اللاجئون في مخيم «الشجراب»، ووصفت ضروب الاستغلال الجسدي للمعوزين، والنازحين، وإرسالهم إلى إسرائيل، عبر سيناء، لانتزاع أحشائهم، وبيعها في سوق الأعضاء البشرية، ما أفصح عن موضوع مجهول لم يطرقه السرد. أما مسار هذا الإتجار بالبشر، فيبدأ من شرق أفريقيا، أي من الصومال وإريتريا، ويمر بالسودان، ثم

يخترق مصر من الجنوب إلى الشمال، ويعبر صحارى سيناء، وينتهي في إسرائيل، لا بهدف الحرية المنشودة، كما يشاع في وسائل الإعلام، وتوفير ملاذ آمن للمشردين، من بلاد محتربة، أصبحت تقتل أبناءها، بدواعي الاختلافات العرقية، والقبلية، واللونية، إنما من أجل الإتجار بأعضاء هؤلاء الأبرياء، الذين انقطعت بهم سبل الحياة، ولأن الراوي متعلّق بـ«سلمى»، فقد لاحق طيفها حيثما بلغه نبأ عن وجودها في هذا المكان أو ذاك، إلى أن انتهى الأمر به في معسكر «الشجراب»، بائع خضروات يتعيش منها باحثا عنها. غير أن لمعسكر اللاجئين شروطه، فلا يعترف باللاجئين القادمين من إرتيريا بصورة رسمية، بعد أن استقلّت بلادهم، إذ ينبغي على السلطات السودانية إعادتهم اليها، كونها دولة مستقلة، لكنّ عصابات التهريب المدعومة من قوى محلية، وإقليمية، تستغل النازحين للإتجار بهم، بحجة اللجوء إلى دول أخرى، ومنها إسرائيل.

في معسكر «الشجراب»، تعرّف الراوي على العجوز «أم مؤاب»، وهي توازيه في المِحنة، وتشترك معه في سوء الحال، فقد خُطف ابنها الصغير، ومضى عليها وقت طويل في انتظار أوبته من دون أمل. وفِي المعسكر، يلتقي بـ«أمير» صاحب منضدة في السوق، يعرض عليها بضائع رخيصة، فيروي له تجربة تهريبه إلى سيناء، عبر الأراضي السودانية، والمصرية، بمحاذاة البحر الأحمر، ويخبره بتهريب بدو سيناء للاجئين إلى إسرائيل، من أجل انتزاع أعضائهم، مثل الكلى. وفي «الشجراب»، يلتقي بالإيطالية «كارلا»، العاملة في مفوضية اللاجئين، فتعرض عليه أن يرافقها لاجئا إلى إيطاليا، بعد أن تلاشى أمله في العثور على «سلمى»، لكنه، في اللحظة الأخيرة، من القبول والرفض، قرر العودة إلى بلاده بحثا عن حبيبته، فما هو بطالب لجوء، بل عاشق يسعى إلى العثور على ملهمته، فاكتشف، حال وصوله، أن «سلمى» لم تغادر «مرسى فاطمة»، وما عبرت الحدود إلى السودان، بل اختبأت في مكان خاص، لتجنّب إجبارها على اللحاق بأحد المعسكرات، وهي حبلى، ومكثت هناك في انتظار حبيبها، ولمّا بلغها أنه توجّه إلى «ساوا» بحثا عنها، أجهضت نفسها، وتوجّهت إلى المدينة، في وقت كان فيه حبيبها قد عبر الحدود إلى السودان، ولمّا لم تعثر عليه في «ساوا»، واصلت رحلتها مع النازحين إلى السودان بعد أن بلغها أنه اتجه إليها، وبهذا فقد

تقاطعا الأثر، وكل يبحث عن الآخر، من غير أن يلتقيا.

بدت رواية «مرسى فاطمة»، وكأنها رحلة بحث عن هوية ضائعة، لاسبيل إلى العثور عليها، في بلاد تختلق أعداءها، وتهمل أهلها، ما أدّى إلى هروب جماعي، إلى الدول المجاورة. لكن الهروب لم يؤدِّ وظيفته، فقد سُحق الهاربون، وهم يحلمون بالنجاة من الهلاك. فالاستغلال الذي تعرض له اللاجئون، زاد عمّا تعرض له أهل البلاد، في ظل نظام، لم يوفر شروطا مناسبة للحياة. وعلى خلفية من هذا الكشف المريع، عن تدهور الأحوال الاجتماعية في القرن الأفريقي، تبدو قصة الحب، خيطا ناظما لأحداث متناثرة، تجمعت كلها لتفصح عن أمر مهم: لم تعد وظيفة السرد اختلاق حكاية مسلية، بل وظيفته الغوص في فوضى مجتمع، يتعرض للفناء جراء تحيزات تافهة، وما الترحال، إلا حيلة سردية، بها يعرض الروائي موضوعه، فيستبطن الشخصيات، ويكشف عن مصائرها.

ساهم الترحال في رسم مصائر جماعات، دفعت بحثا عن خلاص خارج أوطانها، كما ظهر في رواية «مرسى فاطمة»، لكنه زاد من رسم عتمة المصير الفردي، والجماعي، حينما شغل بمتابعة مصير فرد، يدّعي حمل مصير أمة، في قارة كاملة، وهو ما ظهر في رواية «تغريبة العبدي المشهور بولْد الحمريّة» لعبد الرّحيم لحبيبي[1] . وذلك برحلة كاشفة لأحوال المجتمعات الإسلامية، في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، قام بها «ولْد الحمريّة» من أقصى المغرب باتجاه المشرق، ثم عودته إلى موطنه مرة ثانية، بعد أن مخر صحراء القارة الإفريقية. ففي التقديم دشّن المؤلف روايته، بفكرة المخطوط، وابتكر راويا ناطقا باسمه، ابتاع مخطوطة مجهولة المؤلّف، والعنوان، من سوق العفاريت، في مدينة «أسفي» بالمغرب، ثم سعى إلى تحقيقها، باعتبارها جزءا من رسالة جامعية، لكن الأساتذة أعاقوا طموحه بشتّى الأعذار، فسعى إلى تحقيق المخطوطة، ونشرها بين الناس، من أجل «أن تحيا، وتعيش، بين الناس البسطاء، كما عاش صاحبها»[2]. فانكبّ عليها مستفيدا من طرائق تحقيق المخطوطات،

---

(1) عبد الرحيم لحبيبي، تغريبة العبدي المشهور بولد الحمريّة، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء،2013.

(2) م. ن، ص23.

ولما تعذّر عليه معرفة اسم المؤلف، وعنوان الكتاب، استنبط من المتن عنوان «تغريبة العبدي المشهور بوِلْد الحمريّة». ولإبعاد الشبهة عن نفسه، باعتباره مؤلّفا، قدّم وصفا للمخطوطة، كما يعمل المحققون عادة، وهذه حيلة سردية، شائعة في الآداب السردية، منذ «الدون كيخوته» إلى الآن؛ فالتبرّؤ من نسبة عمل سردي، هو تأكيد على نسبته.

وظف المؤلّف أسلوب أدب الرحلة، فالتنقلات بين البلدان، لم تصرفه عن ملاحظاته، عن كل ما يراه، والانتقالات منحت النص طراوة، فكلّما اكتملت الأحداث في مكان ما، استجد غيرها في مكان آخر، وقد عُرضت الأحداث كلها، من منظور العبدي، لكن الراوي، الذي اتّخذ دور المحقّق، رافق النص مُعلّقا، وشارحا، ومحدّدا تواريخ الأحداث الأساسية، فحضوره يذكّر بالتوازي، بين العبدي المترحّل، والمحقّق المصاحب للنص، على أنّ السفر لا يهدف إلى وصف تجربة ارتحال فرد، فحسب، إنما بيان أحوال المسلمين في المغرب والمشرق، ففيما كان الغرب يستجمع قوته، وينهض، كانت المجتمعات الإسلامية تغرق في سبات، ولا تستشعر الخطر المحدق بها، فقد خاب أملها في «دار الإسلام»، التي أصبحت مرتعا للطامعين. وعلى هذا، تتنزل الرواية في لحظة فارقة، ما زالت تفعل فعلها، في الحياة الاجتماعية والسياسية، ويواكب النص أحداث التاريخ، تاركا مسافة بينه وبينها، فهو لم يدوّنها، بل جعلها خلفية مفسّرة للأحداث المتخيّلة.

أخذت الرواية باعتبارها أسلوب كتب الرحلات، التي تدمج الأوصاف بالأخبار بالانطباعات، من خلال عيني الرحّالة، لكن الارتحال يدفع بالأمكنة إلى الوراء، بانتظار سواها، وبالأزمنة بانتظار غيرها، ويدفع، فضلا عن ذلك، بالشخصيات، فمحور الرواية هو «العبدي»، وموضوعها رحلته الطويلة في ديار المسلمين. وهي وسيلة لتمثيل أحوال عامة في حقبة تاريخية كاملة، فحيثما ضمّه مجلس، تطرّق الحديث إلى المخاطر الأوربية، التي أطبقت بدار الإسلام، فقد تم احتلال الجزائر من طرف فرنسا، وأجزاء من المغرب، من طرف إسبانيا، واحتلال مصر من قبل بريطانيا، وتهافتت الأمة تحت القوة الجديدة القادمة من أوربا، فتصاعد الحس الديني في مقاومة الأغراب، ولعلّ «العبدي» أراد أن يستخلص من ترحاله، عبرة يعتبر بها الآخرون، من بني قومه ودينه، لكن لا عبرة لأمة لا تعتبر بشيء كما أوحى النص بذلك، فقد انتهت الرحلة

من حيث بدأ صاحبها، وإذ ازدهرت نبرة القوة في بدئها، فقد انطفأت الآمال في خاتمتها، وهمدت المطالب، وضرب العجز المترحّل نفسه؛ فتردّي الأحوال العامة، كشف عن انحدار تام، لا سبيل لوقفه.

وإلى رواية «تغريبة العبدي المشهور بولد الحمرية»، تضاف رواية «الرحلة الهنتاتية» لـ«عبد القادر اللطيفي»[1]، التي وظّف فيها مؤلفها تقاليد كتابة الرحلة، كما فعل سلفه، بما في ذلك العنوان، لكن «اللطيفي» قلب الاتجاه، ودفع برحلته ناحية الغرب، فيما وراء المحيط الأطلسي، بحثا عن يوتوبيا، تمثلها «جزائر الركرك». فقد كُلّف أبو الفضل محمد بن أحمد الهنتاني المغربي، المكنّى بابن الزّمكّي، بقيادة رحلة الاكتشاف العجيبة، بأمر من الأمير ابن وانمو الصنهاجي، صاحب مدينة قابس، في زمن مؤنس بن يحيى صاحب إفريقية، ورافقه فيها صاحب الجواري أنس بن عبد الرحيم، والمقداد، وأبو الدعداع، وآخرون، يتلاشون بمرور الوقت بين قتل، وهروب، إلى أن يعود إلى قابس، بعد إحدى عشرة سنة وأربعة أشهر، «وقد تغيّرت معالم، وذهبت دول»[2] .

انطلقت الرحلة من تونس، وتعرّج مسارها في الأصقاع الإفريقية، بين صحارى منقطعة، وغابات كثيفة، وأقوام مختلفين في أعراقهم، ومذاهبهم، وألوانهم. وحينما انتهى أمرها على ساحل المحيط تفككت، ووقع قائدها «الزّمكّي» أسيرا، وتفرّق أتباعه؛ وانتهوا ضحايا أهواء شاذة، مثل أنس بن عبد الرحيم، أو ضحايا إيمان أعمى، مثل أبو الدعداع، أو تزهد، مثل المتصوّف. فالاختلاف، والنزوات جعلت من رحلة الاكتشاف، مغامرة ناقصة، انتهت في اليابسة، فلا قبل لأقوام يختلفون في شؤونهم، على اليابسة أن يتّحدوا جماعة لخوض صعاب الماء. من الصحيح أن الإطار السردي، امتثل لشروط أدب الرحلة، غير أن النص أتى بتجارب لاشأن لها بالارتحال، بل بأحوال متزعزعة لجماعات غير مستقرّة، تنتهي فيها كل الأماني إلى خيبات، وكل الرغبات العظيمة إلى يأس، فتنتهي الرحلة في كونها مغامرة لا يتحقق منها بلوغ الغاية، بل رسم لوحة

---

(1) عبد القادر اللطيفي، الرحلة الهنتاتية، تونس، الأطلسية للنشر،2013.

(2) م. ن، ص227.

شديدة التعقيد، لأحوال اجتماعية متدهورة. وقد طبع الترحال، والنزوح، والهجرة، والتشرد، طابعه في السرد، فما عاد مهتما بمغامرة فرد، في أرض نائية، بل بأحوال عامة، تتهاوى بفعل النزاعات، والخلافات، والمخاطر، والمطامع.

لقد أخفقت رحلة الاكتشاف، فما حقّقت ما خرجت إليه من أهداف في عمق المحيط، وتفكّكت أواصرها، بدواع فردية أنانية، وهو مآل أية جماعة لا تطابق قدراتها أهدافها، فتتفرّق، وتتناحر، وتضيع، وتنتهي بغير ما بدأت. والحال، فقد طرق السرد موضوعا رمزيا له صلة باكتشاف المجاهيل، لكنه أخفق في معرفة أعماق الأشخاص المكلّفين بذلك، ولهذا فقد بدأ برسم حالة توازن في الأحداث، وانتهى في حال من فقدان التوازن، وذلك بقصد تمثيل مطامع جماعات، لا توفر لنفسها، سبل الخوض في تجارب جديدة، فتعلَق في خلافات تافهة، تحول دون بلوغ أي هدف. ولَم يوارب السرد، في الإيحاء بهذا الأمر، بل أفصح عنه بوضوح، لا مزيد عليه.

ويصح تأويل دلالة عنوان رواية «الأعتاب» لمحمد قراطس[1]، بأنها «الشدائد» التي مرّ بها بطلها، «مستهيل بن علي بن أبي بكر التويجاني»، وربما قُصد بها «المراقي»، أو «المدارج» الروحية، التي ارتقاها ذلك الشاب، لملامسة الحقيقة الدينية، بعد أن خُذل بثورة بلاده في «ظفار»، في نهاية ستينيات، وبداية سبعينيات القرن العشرين، وهي ثورة دنيوية، استلهمت أدبيات الثوار التي شاعت، آنذاك، في كثير من بلاد العالم، ولا يُستبعد أن يكون المؤلّف، قد أراد بالعنوان تلك «العَتَبات»، التي هي بمثابة «المداخل» إلى المكان، قاصدا العتبات إلى التجربة الروحية، التي خاضها «مستهيل العفّار»، غير أن جمع تلك الدلالات في سياق واحد، يؤكد مضمون الرواية، ويقوّي مغزاها، وهي رحلة روحية مضنية، بدأتها الشخصية من أجل نزع المظهر المادي عنها، وتجريد نفسها عن مطامع الدنيا، والغوص في عالم نوراني، بحثا عن الحقيقة المنشودة التي مثلها غياب الجدّ «المجاهد أبي بكر التويجاني»، الذي انتهى المطاف به، من جبال «ظفار» في عمان، إلى جبل «مرّة» في دار فور في السودان.

ومدار الرواية، التجربة الروحية للشاب «مستهيل العفّار»، الذي انخذل بثورة

(1) محمد قراطس، الاعتاب، دار الساقي، بيروت، 2016.

مسلّحة، راحت تلتهم أبناءها، من دون رحمة، بدل أن تحقق أهدافها، فتخلّى عن سلاحه، وسلّم أمره للدولة التي عفت عن الثوار، وأعادت دمجهم في المجتمع العماني، فاهتزّ شعوره الداخلي إلى نوع من التدين الروحاني، الذي قام على الرؤى الصالحة، والأذكار، والصلوات، وقراءة القرآن، فكان أن ترك مدينته «صلالة» ناحية الصحراء، بحثا عن جده الغائب «التويجاني»؛ فهداه اليقين إلى انجذاب روحي، عبر شخصيات كانت تزوره في الأحلام، وتطلب إليه اقتفاء أثر جده، من غير تحديد دقيق لمكانه. وخلال رحلة التيه في الصحراء، تهيأت له مشاهد كثيرة، فوصل إلى «مسقط» برفقة بدوي يدعى «سعيد بن الذلاّف»، أنقذه من موت محقّق، وأوصله بتاجر في مسقط يدعى «باقر»، سهّل له أمر العمل، على سفينة تجارية فرنسية، أبحرت به إلى مقديشو في الصومال، فشرق أفريقيا، ومنها إلى «كيب تاون». واتجهت به من هناك إلى إسبانيا، ثم فرنسا حيث أقام في باريس، ومنها توجّه إلى مرسيليا، في جنوب فرنسا للعمل في شركة للملاحة والشحن. وسكن عند عائلة يهودية من أصول مغربية. وبعد مقتل عائلها «إسحاق»، وموت زوجته «سارة»، توجّه بابنتها «عليا» وطفليها إلى الشمال، ليهرب بهم من الانتقام، الذي قررته عصابة إجرام، تسببت في قتل أبيها، وبعد تجارب روحية في بلاد الشمال، التقى في إحدى الكنائس، من خلال رؤيا صالحة، بأحد أجداده القدامى، من الذين رافقوا «عبد الرحمن الغافقي» في فتح الأندلس، وبعد حين قرّر العودة إلى مسقط رأسه، بحثا عن جدّه، فانطلق باتجاه إسبانيا، ومنها إلى «طنجة» في المغرب، ثم «السويس» في مصر. وغادر السفينة في البحر الأحمر، على الشواطئ السودانية، متجها إلى الخرطوم، ومنها إلى «دار فور» قاصدا جبل «مرّة»، وهناك قابل جدّه المجاهد الضرير، الذي أصبح قطبا روحيا في ذلك الجبل، وشرح له الجد، السبب الذي دعاه إلى الهرب إلى السودان، جرّاء ثأر عائلي مع عائلة «الهايم» في عمان، سقط بسببه عدد كبير من الضحايا. وتولّى «مستهيل»، هو الآخر، بيان السبب الذي دعاه إلى التخلي عن الثورة، بعد أن انحرفت عن مسارها، فقتلت شيخا بريئا بتهمة الخيانة.

هذا هو الخط السردي، الناظم لأحداث رواية «الأعتاب»، لكن أهمية الرواية، تكمن في التفاصيل، وقوامها مراودة الرؤى النورانية لبطلها «العفّار»، بعد خذلانه

بالثورة، وارتحاله بحثا عن جده، بداية من عُمان، وانتهاء بالعثور عليه في دار فور. وهو عثور على حقيقة روحية، قادته في تيه طويل، فكلما بلغ مكانا، زارته شخصيات صالحة، وهو منكب في صلواته، وأذكاره، وطلبت إليه المضي في البحث عن جده الغائب، الذي راح طيفه يجتذبه طوال الرواية، فانساق إلى ذلك انسياقا روحيا، وتذللت له المشاق، في كل مكان وصل إليه، وتحوّل، بمرور الوقت، إلى شخصية رائية تتكهن ما سيقع في المستقبل من أحداث، وتنذر بوقوعها. وعلى الرغم من كون «مستهيل» شابا عُمانيا، لم يرد ذكر أنه تلقّى تعليما عاليا، فقد تمكن من معرفة اللغة الفرنسية بسهولة، ونجح في التعامل مع أهلها تعاملا فاعلا، فهو يترحّل من غير صعاب، فتفتح له الأبواب، وتنقله السفن، والقطارات، والسيارات، والقوافل من غير صعوبة، ويصل إلى أهدافه البعيدة من غير تأخير، وتخضع الشخصيات لسطوته الروحية، وتنصاع له، وبمقابل ذلك، لا يقوم إلا بقراءة الأذكار، وإدامة الصلوات، وتلقّي الرؤى، والصبر على الشدائد.

تطلّعت الرواية إلى وصف تجربة روحية، أشبه ما تكون ضياعا، ثم بحثا عن يقين مثّله الجد «التويجاني»، غير أن الرحلة، هي المكافئ السردي لفشل دنيوي، مثله انخراط «العفّار» في الثورة، التي تخلّت عن العدالة التي نادت بها، فراحت تقتص من الأبرياء، بتهمة الخيانة، وكأن الرواية تبشّر باللجوء، إلى إشاعة القيم الصوفية، التي تأخذ بأصحابها إلى الحق، بدل العمل الدنيوي من أجل تحقيق العدالة. لم تهتم الرواية بالنمو النفسي للشخصية الرئيسية فيها، فبعد تجربة التيه في الصحراء العُمانية، استقرّت البنية النفسية، والذهنية، والروحية للشخصية، وانتهت ساكنة لا فعل لها، إلا الاستجابة لأوامر، تصلها برؤى نورانية، في أثناء طقوس العبادة أو النوم، تدفع بها إلى رحلة قاريّة طويلة، تقابل فيها شخصيات مختلفة في المعتقد، والعرق، واللون، ولا يحول بينها وبين الوصول إلى الحقيقة، «الجد» حائل.

ويبدو الإطار السردي للرواية شائقا، غير أن سكون الأفعال، وتكرارها النمطي، الهادف إلى تأكيد أهمية الكشف الروحي للحقيقة، بالارتحال، ولجوء الشخصية إلى طقوس العبادة، وتلاوة الأذكار، ملأ الرواية بأفعال تكرارية، من دون أن يسهم في نمو الحدث العام فيها. أخذت الرواية بمنظور سردي يدعو إلى التسليم الروحي، في

اكتشاف العالم، ويتحقق ذلك بالرؤى الصالحة، وليس العمل المثابر، الذي يدفع به العقل، والتجربة، والمهارة، والخبرة. وقد جرى التركيز على شخصية واحدة. أما الشخصيات الأخرى، فقد جرى ذكرها، لكي تنسى بعد مغادرة « العفّار» المكان الذي يحلّ فيه. وتكاد الرواية، تكون رحلة في المكان، وفي الروح، تتجرّد فيها الشخصية من نوازعها الدنيوية، للتماهي في الحقيقية الصوفية، التي تمثلها شخصية الجد «التويجاني».

2 .5. اختلاق الهوية، وتحوّلاتها.

وعبّرت الرواية عن المجتمع بالبطل الذي ينقذه مما هو فيه، وإن كان ذلك نتاج نزوة ساخرة، ففيما كان الراوي «مصطفى العيشي»، وهو أحد شخصيات رواية «تقارير مخبر» لميمون أمّ العيد[1]، يجلس في مطعم مغربي، اسمه «شونكة بليك هالم»، يحتسي مشروبه، لفته رجل يجاوره في المكان، الذي اعتاد ارتياده، وما لبث أن تقدّم إليه، وترك على منضدته، ملفا كبيرا، وأمره: «هذا الملف أمانة في عنقك»، ثم اختفى. واتضح للعيشي، بعد أيام، أن ذلك الرجل المجهول، ضابط يدعى «سليمان بلمهدي». عرف ذلك بعد أن نشرت أربع صحف محلية، خبر انتحاره في ظروف غامضة. آل الملف إلى العيشي فحار في أمره، وما عرف المطلوب منه، وقد يتورّط في تهمة خطيرة، فتداعت إليه صنوف التعذيب الذي سيلحق به لو جرى معرفة حيازته لملف يعود إلى ضابط منتحر. وحينما تجرّأ، واطلع على الملف، عرف أنه الرجل المقصود، فقد دبّج له «بلمهدي» خطابا طالبا منه، أن يسعى إلى نشر مضمون الملف على الرأي العام. احتوى الملف على 160 ورقة مكتوبة بالفرنسية، والعربية، ومعظمها عن شخصية مناضل يدعى «عبد النبي عتيريسة»، فكان أن انثنى عن إتلاف الملف، وراح يترجم الفرنسي منه، وينقح العربي، وينسّق هذا مع ذاك، فانتهى إلى تقرير بصبغة روائية محوره شخصية غامضة لها أسماء وألقاب، أشهرها «عبد النبي عتيرسه» أو «عبد النبي الطيرسي». وقد عرف في مجتمعه، بأنه ناضل طويلا، من أجل القبول

(1) ميمون أمّ العيد، تقارير مخبر، توسنا للنشر، الرباط، 2016.

بالآخرين، واحترام قيمهم، وانتهى العيشي إلى أن ما كتبه بلمهدي، يستحق النشر. وهذه هي الحيلة السردية الحاضنة للأحداث اللاحقة.

تضمن تقرير بلمهدي معلومات مهمة، حول الأوضاع السياسية في المغرب، حصل عليها بجهوده، بعد أن خاب ظنه، في العثور على ما يفيده من معلومات أمنية، عن «عبدالنبي عتيريسة»، فانخرط في المجتمع الطلابي، والنقابي، بحثا عمّا يفيده، وكشف التقرير، الذي بذل بلمهدي فيه جهدا مشهودا، أن عتيريسة مناضل صلب، سقط ضحية التيارات السياسية المتناقضة في الجامعات المغربية، واجتذب إليه اهتمام طيف واسع من المؤيدين له مناضلا، ومثلهم من المناهضين له، خصوما من تيارات أخرى، وأوّل ما عرف عنه، أنه ناضل من أجل «فكّ الارتباط بالشرق، الذي لا يأتي منه سوى الشرّ، والعهر»[1] . فحمل اسما أمازيغيا في «حركة الأمازيغ الأحرار»، هو «أنير» أي الرجل الوسيم، لكن الإدارة، امتنعت عن تسجيل الاسم، وخلعت عليه اسما مباركا هو «عبد النبي». وشاعت عنه آراء نضالية مناصرة للأمازيغ، منها مقالة اعتبرت إنجيلا للداعين إلى الأمازيغية في المغرب، جاءت بعنوان «مئة فكرة لأنبياء شعبي الأمازيغي»، دعا فيها إلى ضرورة ظهور نبي أمازيغي يقود الأمة إلى الحقيقة[2] .

وخلص فيها إلى وجوب نهضة الشعب الأمازيغي، والتخلص من براثن خصومه، الذين فرضوا عليه ثقافة، لا صلة له بها، ويقصد بهم العرب. وبصفته مناضلا فقد تناهبته الفِرَق، ففيما عدته الحركة الأمازيغية مناضلا، من أجل حقوقها القومية، والثقافية، عدته الفصائل الإسلامية فتى صالحا حافظا للقرآن، والحديث النبوي، والمأثور القديم، فحمل اسم «عبد النبي الطريسي»، ونشر كتابا تضمن أفكاره، بعنوان «إسلام الشعب، وإسلام الدولة»[3]، ميّز فيه بين الإسلام الحقيقي، الذي يتداعى الشعب لاعتناقه، لأن الخلاص يكمن فيه، وبين إسلام الدولة، الذي لا شأن له، إلا

---

(1) م. ن، ص43.

(2) م. ن، ص53 -51.

(3) م. ن، ص63.

الحفاظ على هيكل الدولة القاهرة، وهي «المخزن»، أي النظام الملكي في المغرب النافع. وبهذا نزع كتابه عن الدولة، شرعية الإسلام، فالدولة هي وراء اغتياله، لأنها لا تقبل بالآراء التي يقول بها شخص، يجردها عن مسؤوليتها الشرعية. وبجمع النقيضين، ظهر عبد النبي مناضلا شعبيا لا يشقّ له غبار. وبعد اغتياله، عرف بأنه «شهيد القضايا العادلة»، بل هو «أيقونة التضحية، ونكران الذات»[1] . وأثرى هذا الانقسام، في هوية الشخصية، جاذبية سردية، جعلها تمثّل الشيء ونقيضه، بحسب منظور الآخرين له. فالأطراف المتنازعة، وجدت فيه ناطقا بآمالها ومصالحها، وكلما زاد الانقسام فيما بينها، ازدادت رمزية شخصية ملفّقة، لم يكن في واردها كل ذلك.

توسّع بلمهدي في بحثه حول شخصية عتيريسة، قاصدا الوقوف على أدواره النضالية، وقد اعتمد في ذلك على الأشخاص، الذين عاصروا كفاحه، وبلغه ما قام به من أفعال جليلة. غير أن فضول بلمهدي في التحقيق، قاده إلى اللقاء بنقابي شهير، عاصر تلك الحقبة، اسمه «خ. ل» في المطعم نفسه، الذي التقى فيه بالعيشي، فيما بعد، فتقرّب إليه، عساه يحصل على معلومات، تفيده في كتابة سيرة شخصية وطنية، غادرت الدنيا منذ زمن بعيد، وتُدعى عتيريسة، ففاجأه أن تلك الشخصية مختلقة ولا وجود لها. ففي سهرة جمعت ذلك النقابي باثنين من رفاقه، اشتريا جديا وخمرا، من الأموال الخاصة بالاتحاد، الذي ينتمون إليه، وأمضيا سهرة خاصة أكثروا فيها من احتساء هذا، وأكل لحم ذاك. وخطر لهم مازحين أن يصوغوا خرافة يتسلّى بها المناضلون في نزاعاتهم، وخصوماتهم الجدلية، فكان أن اشتقّوا للشخصية المختلقة اسما له صلة بالجدي، فالعتيريس هو الجدي، فيكون عتيريسة نتاج ليلة سكر، خطر فيها لمخمورين المزح من جمهور التيارات السياسية المتصارعة، وبما أنهم رأوا في جديهم شهيدا لأنه قدّم لإشباع بطون خاوية، فما المانع الادعاء بأن عتيريسة قدم نفسه فداء لشعب جائع؟ وكان أن خطب أحد النقابيين في اجتماع عام، بعد أيام مشيدا بالبطل عتيريسة، وهو نقابي فصيح اللسان في خطبه، فتناقلت ذلك الألسن من كل حدب، وصوب، وصار التشكيك بوجود عتيريسة مثلبة لا يقترب منها أحد، ولا يجرؤ على

(1) م. ن، ص203، و205.

الشك فيها، وادّعى الجميع معرفتهم به، فهو مناضل صلب انتدب نفسه لانتشال شعبه من الجهل والظلم، فأصبح ذكره على كل لسان، وسميت إحدى الساحات العامة باسمه، ودفع حياته ثمنا لذلك، لأنّ «المخزن» استشعر خطرا من وجوده، فقام باغتياله، وقد لعب هذا الافتراء السردي دورا مهما في إشباع المخيلة الاجتماعية، التي تخلع على الأوهام كثيرا من الحقائق.

أفصحت رواية «تقارير مخبر» عن الكيفية، التي تلفق بها الأساطير الحديثة، قضية البطولة القائمة على التزوير، وتخلعها على شخصيات لا وجود لها من أجل امتصاص الغضب، أو تغيير مساره، أو تفجيره، بحسب حاجة جماعات الضغط في هذا المجتمع أو ذاك. وكما قال النقابي، الذي أسهم في تلفيق أسطورة عتيريسة، «في البداية كان جديا، يقتات من أعشاب لم يزرعها أحد، ثم فجأة تحوّل بقدرة فصيح، إلى قدوة ورمز وطني في الصمود، والأنفة، ونكران الذات، تخلّد الجماهير ذكراه بالكثير من البكاء والحزن، وتعلّق الحشود في مشجب قاتليه الوهميين، كل نكساتها، وخيباتها، وفشلها في كل شيء»[1] . وتبدو المفارقة السردية، شديدة الوقع، فقد كشف رجل أمن، حقيقة بطل متخيل شعبي، فإذا به وهم من أوهام الناس، شأن الأوهام التي تستبد بهم، وتمسي حقائق لا سبيل إلى الشك فيها، وتلك هي ركيزة المعتقدات الشعبية، فالتصديق فيها لا يقوم على الحقيقة، بل على الإشاعة. في عصر توارى فيه البطل الحقيقي، البطل الذي يكرّس حياته من أجل تحصين مجتمعه من الأخطار، وتعديل الأعراف الخاطئة فيه، ونشر القيم الصحيحة بين أفراده، والذي تدفع به إلى الظهور، مزايا فردية نادرة تتوفر فيه، وحاجة اجتماعية واضحة في محيطه. ظهر البطل المعاصر صنيع خيالات مخمورة، خطرت لسكارى، وهم يتسلّون هازئين بِالشَّرَاب، والطعام في ليلة أنس، وما لبثت أن توسعت التخيلات الفردية، فانتهت إلى خيالات جماعية لا يجوز الارتياب فيها، شأن المقدّسات الأخرى.

أفادت رواية «تقارير مخبر»، من تقنية البحث البوليسي بطريقة نافعة، فلم تفرط بها، بجعل الأحداث موضوعا للتحقيق، إنما استعانت بها في عرض نقد ساخر

---

(1) م. ن، ص212.

للأوهام الاجتماعية، التي تؤجّجها الافتراءات، وعلى العموم، فالرؤية السردية إيجابية، وقد كشفت خمولا جماعيا، غزته الأساطير بدعوى تعزيز هويات عرقية، أو دينية. وتداخلت ثلاثة مستويات من السرد، مثّل العياشي أولها، في حكايته الإطارية، ومثّل بلمهدي ثانيها، في تقريره الإخباري الموسّع، عن شخصية البطل الشعبي المزعوم، ومثّل ثالثها النقابي الكبير «خ. ل»، في اعترافه الصريح، باختلاق تلك الشخصية، على سبيل السخرية، وإطلاقها في الفضاء العام، الذي غذّاها بما يحتاج إليه من أوهام وتخيلات، يوازن بها أوضاعه النفسية، والاجتماعية، والاقتصادية المتزعزعة.

2. 6. السرد ورثاء التمدّن الاجتماعي.

وأفرزت التغيّرات السياسية، والدينية، التي شهدتها المجتمعات العربية، رؤى مأساوية للعالم، وقد حضر السرد لتمثيل الأحوال المتراجعة للأمم، والجماعات، والمدن، وما تشهده من تقلبات في المصائر. طرق «إبراهيم عبد المجيد» الموضوع في روايته «الإسكندرية في غيمة»[1]. فأفصح بأسلوب شبه تسجيلي، عن مآل مدينة بدأت بحال، وانتهت بأخرى مخالفة، وجملة من الشخصيات التي انقلبت رؤاها، وتراجعت مواقفها، فما عادت الإسكندرية فضاء للتنوع الثقافي والاجتماعي، وانحسرت روح التمدّن فيها، وتضاءل منسوب الفردية، جرّاء غياب الحريات الشخصية، التي سعت التيارات الدينية المتطرفة إلى محو أثرها، فكان أن خيّم الظلام عليها. انتقلت الإسكندرية من رتبة المدينة الدنيوية، إلى رتبة المدينة الدينية، فقد وقع عبث في وظيفة الأماكن فيها، وتغيير هوياتها، وتسرّبت إلى أوصالها خيالات دينية متشدّدة، أطفأت الضوء الباهر للمدينة عبر التاريخ. ولم يكتف السرد برثاء مدينة توارى مجدها العريق، فقد طُبع السرد بطابع الكآبة، والأسى، في تصويره لأفول الرّقي، الذي أمسى أثرا بعد عين.

(1) إبراهيم عبد المجيد، الإسكندرية في غيمة، دار الشروق، القاهرة، 2013.

على أنّ «خالد خليفة» في روايته، «لاسكاكين في مطابخ هذه المدينة»[1]، ذهب إلى النهاية القصوى، التي بلغتها مدينة حلب في ظل الاستبداد، والتنفّع، والتطرّف، فجاءت الرواية نبشا في هوية المدينة المُحتضرة، وحفرا فيما تعرضت له من اختلال اجتماعي، وقيمي، خلال نصف قرن من الزمان. من الصحيح أن السرد عرض مصير عائلة حلبية، ووقف على ما انتهت إليه من تفكّك، لكنه نفذ إلى قاع المدينة الحاضنة لتلك العائلة، فتوازى خراب عائلي خاص مع خراب جماعي عام، وحيث تناهبت أفراد العائلة نزوات التعهر، والشذوذ، والعجز، والخبل، والخوف، والنفاق، والتطرّف، والهجرة، والنزوح، وشبهة سفاح المحارم، فقد اجتاحت التقلّبات السياسية، والدينية، والقيمية، مجتمع المدينة بأكمله، فقوّضت الاستقرار الطبقي، والوئام الأهلي.

وقفت رواية «لا سكاكين في مطابخ هذه المدينة»، على الانجراف الخطير نحو العتمة، التي مضت حلب إليها، حينما غزاها أفراد السلطة، وشذّاذ الأرياف، وجرى التلاعب ببنيتها السكانية، فإذا بها تجافي رهانات التحديث الاجتماعي، وتنتهي إلى مكان فاقد لهويته المميّزة، حيث لا يرى فيها غير العنف، والاستغلال، والفوضى، وإذ أحكمت السلطة سيطرتها على المدينة، فقد استتر التحضّر، وغاصت حلب في حضيض الخراب. تفسّخت حاضرة بلاد الشام، كما تفسّخ مفهوم الأمومة الناظم لحياة العائلة، وإذ اقترح السرد بداية متماسكة للعائلة، فقد ختم بأفراد شاردين عن بلادهم، من خال شاذ، وابنة متعهّرة، وأخرى شبه معاقة، وأم عاجزة، وأب تخلّى عن مسؤوليته. وهذا منحى أفصح السرد عنه، بتمثيل دمج بين مصائر الأفراد، ومصير المدينة. ولعل اقتران هذا التمزّق، بسرد متشظّ أخذت به الرواية، كشف ذلك الترابط، بين تفكّك أحداث المرجع، وتفكك أحداث السرد، فلقد قصدت الرواية إلى خلط هذا بذاك، في إشارة لا تخفى إلى تداخل وسائط التمثيل بموضوعاته.

وغير بعيد عن ذلك، عرضت «نادية كوكباني» في روايتها «صنعائي»[2]، صورة المدينة العريقة، وهي تتنكر لتاريخها، باختيار موضوع العودة إلى الوطن، ومحاولة

---

(1) خالد خليفة، لا سكاكين في مطابخ هذه المدينة، دار العين، القاهرة،، 2013.

(2) نادية الكوكباني، صنعائي، مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء، 2013.

السكن في صنعاء، فإذا بها على غير ما كان عليه. ابتكرت الرواية مقترحا قام على توازي السرد بين «صبحية» الفنانة التشكيلية، التي تملك معرضا ومرسما للفنون، في قلب صنعاء القديمة، و«حميد» العقيد، الذي ترك خدمته العسكرية، بسبب فساد أجهزة الحكم، وكلاهما مولع بصنعاء القديمة، وتجمعهما رابطة من الألفة، فصبحية ابنة يمني ترك البلاد، وعاش في القاهرة، ومات فيها؛ لأنه لم يجد القدرة في نفسه لمعايشة طغمة عسكرية فاسدة. مكث حميد في صنعاء، لكنه انطوى على نفسه، وبالغ في عشق النساء، وعلى خلفية هذا التناظر، قدمت الرواية وصفا لصنعاء القديمة، باعتبارها بؤرة جاذبة للشخصية، وأدرجت جانبا من تاريخها منذ سقوط حكم الإمامة في ستينيات القرن العشرين، حتى العقد الأول من القرن الحادي والعشرين، وظهر الاحتفاء بالمدينة، بطريقة تشبه الوصف السياحي لأزقتها، ومبانيها، في مقاومة لا تخفى، لما تتعرّض له من تخريب. ومع أن قلوب الشخصيات، وعقولها تهفو إلى الفنون والتاريخ، والوله بتاريخ المدينة، لكن الأحداث رميت من غير حبك، فكأن التقاليد المحافظة، والحنين إلى المكان، حالا دون حراك الأفعال السردية، ولا سمحا بتنامي الشخصيات، وانتقالها من طور إلى طور.

احتفت روايات: «الإسكندرية في غيمة»، و«لا سكاكين في مطابخ هذه المدينة»، و«صنعائي» بالمدن العريقة، ورسمت الأخطار المحدقة بها، جراء الأهواء الدينية، والسياسية، والعسكرية، وما ترتّب على ذلك، من تغييرات اجتماعية، لكن جملة من روايات غيرها، أفصحت عن جوانب أخرى، هددت التمدن الاجتماعي، حينما رهنته بأعمال التطرّف الديني المسلّح، من الصحيح أنها عُنيت بحكايات شائقة، لكنها ارتهنت للجماعات المسلحة التي بسطت نفوذها، أو أنها وضعت الناس تحت طائلة التهديد. فمدار رواية «أربعون عاما في انتظار إيزابيل»[1] لـ«سعيد خطيبي» شخصية الرسام الفرنسي «جوزيف رينشار»، الذي يعيش في مدينة «بو سعادة» في الجزائر منذ أربعين عاما، حاول خلالها أن يكتب كتابا عن الرحالّة السويسرية «إيزابيل إيبرهارت»، التي عاشت في الجزائر، ثم ماتت غرقا عام 1904، في

(1) سعيد خطيبي، أربعون عاما في انتظار إيزابيل، ضفاف، بيروت، 2017.

منطقة «عين الصفراء». لكنه بدل أن يكتب عنها كتابا، قام بكتابة سيرته في مدينة «بو سعادة»، مع صديق له، يدعى «سليمان» على خلفية ظهور الحركة الإسلامية في الجزائر، في بداية العقد الأخير، من القرن العشرين، وقد بدأت تهدد السلم الأهلي. ما اضطر جوزيف وسليمان، إلى الهرب، إلى فرنسا، خشية من سيطرة الإسلاميين على البلاد، ويوصي بأن يقوم كاتب يدعى «سعيد خطيبي» بنشر كتاب سيرته، وما فيه من أخبار عن إيزابيل إيبرهارت.

صوّرت الرواية حياة رينشار في الجزائر، وبخاصة الأسابيع الأخيرة فيها، ومن خلال الذكريات، استعاد جزءا من سيرته خلال الحرب العالمية الثانية، وما ناله من أوسمة شجاعة، ومشاركته حرب التحرير. وكشف عن بعض يوميات الرحالة إيزابيل، ودوّن عنها بعض الخواطر، وحاول كتابة رواية، يردّ بها على رواية، كتبها رسام فرنسي يدعى «إيتيان ديديه»، عن راقصة اسمها «خضرة بنت الطاووس» من أولاد نائل. كان يفترض بالرواية أن تكون عن «إيزابيل إيبرهارت»، كما يشي عنوانها، لكنها، في معظمها، جاءت عن جوزيف وسليمان في بوسعادة، تحت خطر العنف الداهم للمدينة، وبسبب ذلك برزت كراهية للجزائريين، باعتبارهم شعبا عنيفا، يتعذّر على الأجانب العيش بين ظهرانيهم، وتخللت الرواية حكايات جعلت السرد يتعثر. من ذلك، حكاية رقصة أولاد نايل «خضرة بنت الطاووس»، وحكاية سرقة قلادة امرأة تدعى «حيزية». وغزت النص أمثال شعبية جزائرية، فضلا عن أن كثيرا من الحوارات، كتبت بالمحكية الجزائرية، وما خلت الرواية من استطرادات عن الأوضاع السياسية، والاجتماعية، في الجزائر عشية العشرية السوداء، التي خيمت على البلاد، وأوقعتها في احتراب أهلي.

وجعلت رواية «ليل العالم»[1] لـ«نبيل سليمان»، من مدينة «الرقّة» السورية، مكانا لأحداثها، التي استغرقت نحو أربعين عاما، لكنها ركزت الاهتمام على أحداث الأعوام 2011-2015، حينما وقعت «الرّقّة» بيد الجماعات المسلحة، وانتهت عاصمة «للدولة الإسلامية»، وحدث الرواية، هو ما تعرضت له الشخصيات الأساسية من

---

(1) نبيل سليمان، ليل العالم، دار الصدى، دبي، 2016.

ضرر، ومنها العلاقة التي ربطت «منيب الحسن» بـ«هفاف العابد»، بداية من وصوله إلى المدينة معلّما في عام 1970 وانتهاء بخنقها في ربيع سنة 2014، وتغريقها في نهر الفرات، من طرف مسلّحي الدولة الإسلامية. وكشفت الرواية مصير كثير من أهالي الرقّة، من شتى الأعراق، والأديان، وما تعرضوا له من حيف، في ظل سيطرة النظام على المدينة قبل ذلك، ثم سيطرة الجماعات المسلحة بعدها. وأخيرا سيطرة الدولة الإسلامية عليها، وجعلها عاصمة لها، وعلى خلفية حكاية الحب الشفافة، بين منيب وهفاف، ارتسمت مصائر الشخصيات كلها، ومصير المدينة نفسها، وقد وقع تنكيل بكل من منيب الحسن، وهفاف العابد، بسبب تبادل أدوار الشخصيات، في بلد شهد الاستبداد السياسي والديني. وانقلبت أحوال الناس بفعل قهر النظام، وجرى الانتقام منهم، بفعل استبداد داعش.

قدمت الرواية مادتها السردية الأساسية، بخليط متداخل من المشاهد السردية، ومن اليوميات، والرسائل، والاستذكارات، والحوارات. ولم تعتمد بناءً متدرجا في تركيب مادتها، وعرض شخصياتها، مما تسبب في تشتت الحدث العام، وتناثره في الزمان والمكان، لعدم انتظام الحدث في سياق متماسك. جاء المنظور السردي للعالم إيجابيا، فقد أدان التطرّف، وهجا التشدد: الديني والسياسي، وقدم شهادة سردية نادرة على أحوال الرقة، في ظل حكم ديني متطرف، لجأ إلى محاكمة الناس بذرائع تافهة. وبالإجمال، فقد اهتمت الرواية العربية، بالمدينة والتمدن منذ أول نشأتها، حدث ذلك بأول رواية عربية، وهي «وي، إذن، لست بإفرنجي»لـ«خليل الخوري؛ في عام 1859، التي دارت أحداثها بين حلب وبيروت. واستمر الاهتمام، مع نجيب محفوظ، وتوفيق الحكيم، وحنّا مينه، وفؤاد التكرلي، وجبرا إبراهيم جبرا، ولطفية الدليمي، وغادة السمان، وعشرات غيرهم، جعلوا المدينة مكان استقرار للشخصيات، وغالبا ما تنتهي بالتوطن فيها، وما يتأدّى عنه من تمدّن مبعثه الاستقرار المجتمعي، لكن العقد الأخير من القرن العشرين، والعقدين الأولين من القرن الحادي والعشرين وضعا المدينة في تحدّ خطير، حينما أصبحت مكانا للتنافس العنيف، والصراع المسلح، وما نتج عنه من تفكّك البنى المجتمعية، والاحتراب الأهلي، والنزوح الجماعي، وقد أفصح السرد عن مجمل هذه المتغيرات، بالغوص في قلب المدن الكبيرة، واستكشاف ما يتهددها من أخطار.

2 . 7. تقرير سردي ورؤية عدمية للعالم.

واتخذ السرد سِمَة البحث المدمّر للحبكة الناظمة للأحداث، في سعي لا يخفى للوقوف على مشكلات المجتمع، بأسلوب مباشر لا ينتفع من إمكانات السرد، إلا بالشخصية الباحثة في أحوال مجتمعها، بعين ناقدة، من غير اهتمام بالصنعة السردية التقليدية، ومن ذلك غياب الحكاية، وعدم الاهتمام بالحبكة، والاستغراق في التفاصيل، والتخلّي عن الشخصية، التي تكون جزءا من أحداث مطّردة، وصولا إلى نهاية تنحلّ، فيها العناصر الفنية كلها. ظهر ذلك، بوضوح لا مزيد عليه، في رواية «أن تحبّك جيهان» لـ«مكّاوي سعيد»[1]، فهي مثال دالّ على ضرب من السرد البليغ، الذي يتّخذ من البحث في الأحوال الاجتماعية هدفا له، لا يحيد عنه، ويقترح ضربا من البحث السردي، في مجتمع تتدهور أحواله بمرور الزمن، فيفصح عن ذلك، بتمثيل لا يضع بينه وبين موضوعه فاصلا، إنما يجعله موضوعا للكتابة، من غير اهتمام، بالصنعة السردية التقليدية.

تولّى المؤلّف الضمني، وهو قناع المؤلّف، توجيه شخصيات الرواية إلى التعبير عما يريد قوله، ودفع بها إلى خوض تجارب، أفصحت عن أحوال الجماعة التي تعيش فيها، ورماها في قاع القاهرة، في تجوال عدمي، كشف عن الإحباط العام للمجتمع، وإذ يريد «أحمد الضوي» أن يحظى بحبّ «جيهان العرابي»، فإنه يُقتل من دون أن يجرؤ على النطق بأمنيته، فكأنّ نيل رضاها، وربما الاستئثار بها، وسيلة لمكافحة الإحباط، والتنعّم بالراحة النفسية، في مجتمع مأزوم، ارتكس في غيبوبة عامة. وبانتظار بلوغ تلك الراحة، تمرّغت الشخصيات في رذائل الحياة، وتهاوت في متع عابرة، ولم يرتسم أمامها أيّ أمل، ففي الوقت الذي رغبت فيه بعض الشخصيات، في أن تتطهّر من أخطائها، باسترضاء امرأة بعيدة المنال، تراجعت أخرى في سلوكها، وعبّرت عن ملل، من حياة ارتهنت بتيار جارف، من النفاق الذي شمل مجتمعا بأسره، وإذ تكشف عين الشخصية، عن المشكلات الكبرى كالفساد السياسي، والتدهور الأخلاقي، فلأنها انخرطت في مدار الواقع، وتشبّعت بانكساراته.

---

(1) مكّاوي سعيد، أن تحبّك جيهان، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 2015.

ولعلّ أشدّ ما يلفت الانتباه، هو ظهور شخصية تحايث الأحداث، وتنغمر فيها، وترويها بنفسها، وتنتهي ضحية لها، فلا انفصال بين الشخصية، والأحداث التي تحيط بها. وفيما كان السرد، من قبلُ، يجعل من الحدث نتاج أفعال الشخصية، فإنه فصل، في هذا النوع منه، بين الإثنين؛ فالشخصية تتمرأى في أحداث ليست من صنعها، وما عاد السرد تجميعا لأحداث متناثرة، بل وقائع غير مترابطة، تشاهدها الشخصية بعين فاحصة، من غير رغبة في تغييرها، أو تعديلها، فذلك ليس بمنالها، وهو خارج قدرتها، ولا يسكن الشخصيات نزوع نحو التغيير إلا على مضض، ومن ثمّ، فلا وجود للمعادلة التقليدية في السرد، وقوامها استقرار الأحداث، ثم اختلال توازنها، وعودة الاستقرار مرة أخرى، فقد جرى تخريب منطق السرد التقليدي، لصالح سرد، يعرض الأحوال العامة في ركود، فلا يعنى بنموّ الشخصية، ولا تماسكها القيمي، ولا فرادتها السردية، بل يرمي بها جاهزة بغاية كشف العالم الحاضن لها، ما يمكن اعتباره مرآة سردية، لمجتمع تتفكك أواصر العلاقات فيه.

لم تكن من غايات السرد، في رواية «أن تحبّك جيهان» بناء حكاية متخيّلة، بل الإفصاح عن واقع تناثرت فيه الشخصيات، من غير حبكة تحتوي أفعالها. وقد حرص المؤلّف على ملامسة الواقع بالانفتاح على سرد يستبطن الشخصيات في حياتها اليومية، فهو يرمي بحفنة منها في خضم الحياة، فتصبح الكتابة نوعا من الدردشة حول الهموم، والميول، والمشاكل، ولا يرشح عنها مبنى حكائي، فالمهندس «أحمد الضوي»، والمصوّرة الفوتوغرافية، «جيهان العرابي»، والمرأة المتهتّكة اللعوب، «ريم مطر» يتقاسمون السرد فيما بينهم، من غير ملل، ومن خلال رواياتهم، تنبثق شخصيات أخرى مثل: ضابط الشرطة «عماد صدقي»، والفنان «تميم» زوج جيهان، فضلا عن «خيري» و«بسمة»، و«رنا» و«فؤاد»، و«الوشاحي»، ولا ينتظم أي منها في سياق حبكة، إنما علاقات عابرة يشوبها التوتر، والتأفّف، والتبرّم، والسخط. وكأنها نسخة من حياة، لا نماذج سردية مصاغة للتعبير عن فكرة أو موقف، وهي تذرع شوارع القاهرة، أو تقيم في بيوتها، أو ترتاد المقاهي، أو نوادي الليل، من غير أن يبدو، أن أفعالها تدعم مغزى، يريده الكاتب سوى ما له صلة بتطواف مشوب بانطباعات، لها صلة بقبول هذه الشخصية، أو رفض تلك. ولا يلازم ذلك تطور دلالي في نظام الأحداث، ويغيب

منطق السرد الذي يجمع الأحداث ثم يتولّى حلّها، فهذا الضرب من السرد الجديد، يتنكّب لكل الشروط الموروثة، عن التجربة السردية في كتابة الرواية، وبه يستبدل وصفا تقريريا عن أحوال شخصيات، تعيش في مجتمع تتدهور أحواله، وينتهي بعصيان في «ميدان التحرير».

أدامت شخصيات رواية «أن تحبّك جيهان»، معظم علاقاتها، بوسائل التواصل الاجتماعي من هواتف محمولة، وحواسيب لوحية، وتطبيقات، وبرامج محادثة، ورسائل نصية، أكثر ما تتحقق في علاقات مباشرة. وفِي وقت لم يتوقف السرد فيه على أعماق الشخصيات، فقد شُغل بأحاديثها في شبكات التواصل، على نحو لا ينقطع ليل نهار، وكثير منها يندرج في خانة الاغتياب، والتعريض، والنميمة، وتبادل الهموم، والأخبار الشخصية؛ فالعالم الافتراضي مسطح وقد وجد امتداده في واقع راكد، مضت به الأيام إلى المجهول، ولم يحرص السرد على بناء الحوافز، ولا اهتم بالدوافع النفسية، ولم يُشغل بمواقف فكرية، ما خلا آراء عارضة حول الفنون التشكيلية، والسينمائية. وليس من وارد المؤلف، اصطناع حكاية من سلسلة من العناصر كالأحداث، والشخصيات، والخلفية الزمانية، والمكانية، بل عمد إلى تقطيع العلاقات فيما بينها، فرسم شخصيات منهمكة في أحاديث، لا فائدة منها غير التلهّي، والتسلّي، فتلك هي المهيمنة السردية في الصفحات السبعمئة للرواية. وعلى الرغم من ذلك، فقد تخللت ذلك الإسراف السردي بعض المواقف الحادة، كالنهاية المأساوية لـ«تميم»، وهو يتآكل نفسيا بفعل هواجس الموت، التي سلبته الحياة في مقتبل العمر، ومقتل «الضوي» برصاصة إبان أحداث الاعتصامات المدنية في ميدان التحرير، وبعض الأعمال الطائشة، التي واظبت عليها «ريم مطر»، وما سوى ذلك، فوقائع منفرطة تسبح في زمن مفتوح تمضي أيامه من غير حساب.

أضفى تعدّد الأصوات توزيعا للكلام على ألسنة الشخصيات الرئيسة الثلاث، لكنّ نبرته لم تختلف فيما بينها، فتكاد رؤى الشخصيات للعالم تكون متطابقة، وتبدو النظرة العدمية واضحة في مواقف الشخصيات، وانشغالها بهموم يومية، غالبها دردشات عن أحوال لا تسهم في بناء مشهد، بل تقرير بارد قوامه التشكّي، وتبادل الهموم، وترداد القال والقيل، والتصريح بالسخط، وهجاء العالم، فلا تنخرط

الشخصيات في تعديل أي خطأ، إن لم تدفع به إلى تعقيد جديد، وإن لاح شيء من ذلك، في انخراط بعض الشخصيات، في تيار العصيان المدني، الذي أفضى إلى ثورة عام2011 . ومع أن العلاقات مشلولة في مجتمع الرواية، فإن النساء، وهن أرامل أو مطلقات، كثيرات الشكّ بالرجال، ولا يشغل الرجال، وهم كهول وشيوخ، غير محاولات استدراج النساء إلى الفراش، وتخيم لا مبالاة على التواصل، بين كافة الأطراف، إلا لرغبة في تجاوز الإحساس بالضيق النفسي، فكلما ارتسمت معالم علاقة بين الشخصيات، تعرّضت للشلل، فالانقطاع، ثم الانهيار.

لا ينقص التعليم شخصيات رواية «أن تحبّك جيهان»، ولا الانحدار الطبقي المتوسط، ولا المهارات الإبداعية، فمؤهلاتها الجامعية، والطبقية، والمهنية، وفّرت لها فرص العمل، والسكن المناسب، لكنها لا تتطلّع إلى كفاح ذاتي، من أجل إثراء ذواتها بأفكار جديدة، بل تتهاوى في هموم ضحلة، أشبه بالمكائد، فلا تدفع بالأحداث، بل تحشوها بحوارات، تطابق ما يدور في الواقع. ولعب المنوال السردي الرتيب، المسمّى «تعدّد الأصوات»، بتبادل رواية الأخبار بين «الضوي»، و«جيهان»، و«ريم»، في تقييد السرد، بجملة من الوقائع المتداولة، لا تكاد تضفي تغييرا على الأحداث العامة، وبما أنه وقع إسناد رواية كل فقرة، لشخصية من الشخصيات المذكورة، وأقلّها حظا الأخيرة، فقد تداخلت الأحداث، ثم كادت أن تهمد في نوع من الاجترار، الذي لا يستجيب لأدوار الشخصيات في سياق السرد. وبإزاء سرد تكراري، جمدتْ أوضاع الشخصيات على حال واحدة، من غير نمو يثريها، ولا فعل يميزها، حتى لتبدو، وكأنها التقطت من الشارع، ورميت في العالم المتخيّل، فقد ظهرت بحواراتها العامية، واهتماماتها الباهتة، ونزواتها الخاصة، وعدميتها الصريحة، وكأنّ السرد، مرآة لمجتمع معطّل ينتظر فناءه، وإن كان أفراده يتحرّكون بسياراتهم، ويتواصلون بهواتفهم النقالة، ويعدّون الولائم، ويحتسون الخمور، ويمارسون الحبّ من غير اشتياق.

لا ينبغي انتقاص أهمية هذه التجارب السردية، لأنها جافت البنيات السردية الدارجة في الكتابة، فالمفيد أن يقع تأويلها، على أنها تعبير عن رؤية بعض الكتّاب، تريد ردم الهوّة بين الكتابة والحياة، وفتح النوافذ فيما بينهما، فيصبح السرد تقريرا يفصح عن علاقات، وأحداث، وآراء، يستعيرها من تيار الحياة اليومية، وهو نهج انتهى

إليه كتاب عزفوا عن صنعة السرد، ونفروا منها، فالغاية الإفصاح عن واقع راكد، بلغة محايثة تفتقر إلى البلاغة المدرسية. وبها تستبدل حوارات مبتذلة لا صلة لها بالأدب، لكنها، بركاكتها، ترسم جوّا فائق الأهمية لمجتمع ينزلق إلى الحضيض في خياله، ولغته، وعلاقاته، وانشغاله بمناكدات يومية، وخصومات زوجية، وعلاقات جسدية، وكلها ترسم تدهور مجتمع، وحيرة أفراد، يلوذون بالجنس، والخمرة، والبطش، والتفاهة، وغياب الوعي.

وبإزاء واقع اجتماعي متعثّر يقترح السرد، في بعض الأحيان، العودة إلى الماضي، فينتقي موضوعه من سيل الأحداث الحقيقية، ويعيد سبك وقائعها المتناثرة في سياق محكم، فيفصح عن حال مجتمع يتهاوى بتأثير من الاستبداد وتبعاته. حدث هذا في رواية «طائر أزرق نادر يحلّق معي»[1] لـ«يوسف فاضل»، التي صاغت، بسرد شيق، وجهات نظر متعددة، حول اعتقال الطيار «عزيز»، في سجن «القصبة» بالمغرب، بعد محاولته اغتيال الملك الحسن الثاني، وقصف القصر الملكي. برع الكاتب في طريقة السرد، وتداخل الأحداث، والتناوب في روايتها، بما يكمل لاحقها سابقها، وقد جاءت اللغة سلسة، والجملة قصيرة، والعبارة مشرقة بطراز جديد من الإيحاء. ولم تخل الرواية من وصف المهمشين في الأرياف المغربية، وهم يكابدون مشاقّ الحياة، مثل «زينة» زوجة «عزيز»، وأختها «ختيمة» البغي السابقة، صاحبة بار «اللقلاق»، الذي ورثته عن الفرنسية «مدام جانو»، بعد وفاتها، مكافأة لها عن رعايتها لها في آخر سني عمرها، ومحاولتها الناجحة في حماية أختها الصغرى «زينة»، من الانزلاق إلى الدعارة، ونجاحها في دفعها إلى الزواج من الطيار عزيز، الذي كان يرتاد البار قادما من القاعدة الجوية في مدينة «أزرو».

خلال عملها الليلي في البار، سلّم «زينة» رجل مجهول، رسالة خطية من عزيز بعد عشرين سنة، من اختفائه الغامض، وأخبرها أن تلحق بحافلة متّجهة، إلى مدينة فاس في التاسعة، لكي تحملها إلى زوجها المفقود، واستغرق زمن السرد نحو أربع وعشرين ساعة، مثلتها رحلة زينة من «أزرو» إلى سجن «القصبة»، لكن هذا الإطار

---

(1) يوسف فاضل، طائر ازرق نادر يحلّق معي، بيروت، دار الآداب، 2013.

السردي، احتوى قرابة عشرين عاما من الأحداث، بداية من اختفاء عزيز في مطلع عام 1972، وصولا إلى أول التسعينيات من القرن العشرين. وتناوبت على رواية الأحداث، زينة وأختها ختيمة، ثم الطيار عزيز، وكل من الحارس والدليل: بابا علي، وبنغازي، والكلبة، والطائر. وقد أحاطت تلك الروايات المتباينة بالحدث الرئيسي، الذي هو اختفاء عزيز، جراء محاولته اغتيال عاهل المغرب الحسن الثاني، بعيد وقت قصير من زواجه بعزيزة، التي إلتقاها في بار اللقلاق، ورحلة البحث الطويلة عنه إلى حد الكلل، والبدء مرة أخرى بالبحث عنه، بعد أن التقت الرجل الغامض في البار، وبجوار الحدث الرئيس، جرى تسليط الضوء، على أحوال المهمّشين من الفلاحين، والبغايا، والقوادين، بما رسم صورة قاتمة، لأوضاع المجتمع المغربي خلال حكم الحسن الثاني، ما ولّد نقمة للتخلص منه، غير أنّ رحلة بحث عزيزة عن زوجها، نسجت الخيوط الناظمة للأحداث، وخلال ذلك، تدافعت الذكريات القديمة، فوجدت لها مكانا في زمن السرد.

وعلى الرغم من اللغة السلسة، والعبارت الكثيفة، ونبرة السخرية، وبراعة الإفصاح عن المشاعر المكبوتة، والأحاسيس الخفية، التي يمتنع أصحابها من الجهر بها، فرواية «طائر أزرق نادر يحلّق معي»، فضحت مجتمعا خانعا لم يسترد ذاته، فتواطأ مع الصمت عشرين عاما، اهترأت خلالها الشخصيات، في سجون معتمة تحت الأرض، حتى نطقت فيه البهائم والطيور، لتعبر عما انتهى إليه حال الإنسان. وقد وجدت نزعة كافكوية رفيعة، في أسلوب الرواية، تمثلت في تلك الحيرة الغامضة التي تلبّست الشخصيات، واكتنفت المجتمع بكامله، فكأن الحياة لغز عصيّ، يدفع المرء إليه، من غير أن يعرف شيئا عن نفسه، وعن عالمه.

2 .8.السرد والاعتراف بالخيانة.

وطرحت رواية «الحَرْكي»[1] لـ«محمد بن جبار»، قضية على غاية من الأهمية، في كلّ من السرد، والتاريخ، قوامها تجربة الجزائريين، الذين تعاونوا مع الاحتلال

(1) محمد بن جبار، الحركي، منشورات القرن 21، الجزائر، 2016.

الفرنسي، خلال سيطرته المديدة على البلاد، ووصف مصيرهم حينما استقلت الجزائر، وغادر المحتلون أرضها، وكلمة «الحَرْكي» يقصد بها «الخائن» أو «العميل»، الذي وضع نفسه، في خدمة السلطات الاستعمارية، ضد أبناء بلده، وتقديم خدمة للإدارة الاستعمارية، نظير المال والحماية، ومدار الرواية تجربة الحركي «أحمد بن شارف»، الذي التحق بالفرنسيين، طمعا في المال والحماية من الثأر القبلي، فعيّن سائقا، ومرافقا، ثم خادما لضابط فرنسي، هو النقيب «مونتروي»، فرافقه حيثما كان، واطلع على مراسلاته العسكرية، فسجّل وقائع أعمال الكتيبة، التي قادرها مونتروي في «عين الحلوف» خلال ثورة الجزائر بين الأعوام 1960-1962 .

من الصحيح أن «ابن شارف» اعتمد على أرشيف «مونتروي»، لكنه سجل ملاحظاته، وتجاربه الشخصية، ووصف الأحداث التي رآها أو سمع بها، إبان صعود الثورة في الغرب الجزائري، وانتهت بجلاء الفرنسيين منها، ورحيل بن شارف رفقة عائلة مونتروي، والتحاقه مجندا في الجيش الفرنسي، ثم إحالته إلى التقاعد، وإقامته في الديوان الوطني لقدماء المحاربين في مدينة «دنكيرك»، للعلاج من مرض «الزهامير»، وعلى هذا قام، بالكتابة عن تجربته، شاهدا على الأحداث، التي عاشها حينما كان عميلا للفرنسيين، فجاءت الكتابة مقاومة للنسيان، بعد تدهور صحته، وطلبا للشفاء من مرض عضال، وتصويرا لتجربة خيانة، لاشفاء منها إلى الأبد: «هذا النص التاريخي الذي كتبته هو محاولة للتغلب على المرض الذي بدأ يدمر ذاكرتي»[1] .

في ملاذه العلاجي، استدعى أحمد بن شارف أحداثا مضى عليها نصف قرن، ركز فيها الاهتمام على ما جرى خلال الأشهر السبعة عشر الأخيرة، من أعمال الكتيبة العسكرية، التي تولّى النقيب مونتروي قيادتها في «عين الحلوف»، فقال «أنا مجرّد شاهد على حقبة زمنية من تاريخ فرنسا في الجزائر، يسعدني أن أستعيد ذاكرتي، بل واتعقبها، بكل تفاصيلها، التي بدت مستحيلة في بداية الأمر، وسوف تكون مستحيلة بعدها، أشارك رفاق الكفاح لأتغلّب على بدايات مرضي بالزهايمر، عن

(1) م. ن، ص138.

فترة من فترات قيادة النقيب مونتروي للكتيبة، وإن كان النص قد كتبته لأغراض علاجية»[1] . ثم مضى «استندت في كتابة هذه الشهادة، على كل ما وقع بين يديّ من وثائق، وتقارير، ومراسلات، وجذاذات الأوراق، التي كتبتها يوما، وما رأيته، وما عاينته بنفسي، وما عرفته آنذاك. بالطبع هذه المذكرات، ليست طلبا للغفران، أو محاولة توبة، أو مخاطبة ودّ الناس، أو تكفيرا عن خطايا، لم أندم يوما، لقد اتخذت موقفا ذات يوم، ومشيت على نهجه إلى النهاية»[2] . لم يتردّد ابن شارف، في التعبير عن امتنانه لفرنسا. وقد لخّص هذا الوصف كامل التجربة النفسية، والعقلية، وأمثاله من المتعاونين مع المستعمرين، والمصير الذي انتهى معظمهم إليه، فإما القتل على يد الثوار، وهو ما طال عددا منهم، أو مرافقتهم إلى فرنسا، وتأمين حياتهم، كونهم من الفئة، التي قدمت عونا لفرنسا خلال فترة الاحتلال، وكثير من أفراد الجالية الجزائرية في فرنسا، هم من ورثة أولئك «الحَرْكيين».

عرضت رواية «الحَرْكي» بضمير المتكلم ضربا مبتكرا من السرد الاعترافي، الذي ندر مثيله في الرواية العربية، التي صرفت النظر عن الشخصيات السلبية، المتورطة في أعمال منافية للمعايير الأخلاقية، والدينية، والاجتماعية، والوطنية. وعلى هذا، فإن الغوص في تجربة رجل، افتخر بأنّه خان بلاده، وحارب في صفوف جيشها ضد شعبه، تعدّ تجربة جديدة في السرد العربي، وقد غاص المؤلّف في البطانة النفسية للحَرْكي، كاشفا شعوره بالعار من جهة؛ لأنه وضع نفسه في خدمة المحتلين، ورغبته في المضي بطريقته الخاطئة إلى النهاية. وقد تناهبته خواطر رهن نفسه للفرنسيين، من الصحيح أن ابن شارف، عومل معاملة حسنة من طرف النقيب مونتروي، وهو ضابط استعماري نزيه، سهّل له اللجوء إلى فرنسا، ومحاولة إعادة تأهيل نفسه فيها، غير أن ابن شارف، كان موضوعا لنزاع داخلي، طوال خدمته للفرنسيين، فقد تناهبته تناقضات تفاقمت، بوضوح معالم استقلال بلاده، فالخوف من العقاب، والشعور بالاقتلاع، وعدم الاطمئنان إلى المستقبل، وملاحظة سقوط الخونة من حوله، بتُهم العمالة، جعلته يخشى على مصيره،

(1) م. ن، ص3.

(2) م. ن، ص3.

الذي ارتهن بالمستعمرين، وبخاصة حينما انشق الفرنسيون فيما بينهم، بين جماعة قائلة بالجلاء عن الجزائر، وأخرى تقول بانفصالها عن فرنسا، وتحويلها إلى جزائر فرنسية، وفيما كان مونتروي ميالا إلى الاختيار الأول، فإن مساعده الملازم «أليجري بيير» كان ميالا إلى الاختيار الثاني، وفيما مثّل الأول المستعمر المستنير، المستقيم، الذي يريد أن يحافظ على شرفه العسكري، من غير أن يلحق ضررا بالجزائريين، مثّل الثاني المستعمر العنيف، الذي مارس عمله متغطرسا، ولم يأبه بنتائج أفعاله، فبالغ في إذلال الجزائريين، ما كان سببا في حدوث حالات انتحار، وقتل، وهروب.

أفصحت الرواية عن البطانة النفسية للعملاء الفرنسيين في الجزائر، وفضحت أدوارهم في خدمة المحتلين، وجميعهم عاشوا تابعين لأسيادهم، وكثير منهم لاذوا بالفرنسيين طلبا للحماية أو طمعا بالمال، وبهذا كشفت مستوى مغمورا من أحوال الثورة الجزائرية لم تقع معالجته بتوسّع في الكتابة السردية، فيما نعلم، ما يؤكد أهمية وظيفة السرد في كشف المستور من التاريخ الوطني لبلاد تعرضت للتجربة الاستعمارية. كتبت الرواية بأسلوب بليغ، وزاوجت بين كونها شهادات رجل خائن عن تاريخ بلاده، ومذكراته عن حقبة قديمة في حياته، وسجل للأعمال التي شهدها واشترك فيها خلال الحقبة الأخيرة من الاحتلال الفرنسي للجزائر، ولم تكتف الرواية بتصوير الانقسام في اختيارات فرنسا بين التخلي عن الجزائر، والاعتراف بها دولة مستقلّة وبين الحفاظ عليها جزءا تابعا لها، إنما صوّرت انقسام الجزائرين بين مَنْ يرى بقاء المحتلين حفاظا على مكاسبهم وأمنهم، وبين مَنْ يرى الاصطفاف مع الثوار لانتزاع الاستقلال. وعلى الرغم مما خامر أحمد بن شارف من قلق جراء اختيار دور الخائن، فلم يتخلّ عن موقفه، بل رآه بعد خمسين عاما اختيارا سليما، لما ظهر أن العرب أمضوا تاريخهم في اختصام واستعداء، وما عاد يشعر بالعار من نعته بالحَرْكي «لا تحرجني هذه التسمية إطلاقا، لأن ما أراه الآن في بلاد العرب، من تدمير ذاتي وتحطيم مقدرات شعوبهم، وبيع بلدانهم، وثرواتهم، وأحيانا الاستعانة بجيوش الغرب يدعو إلى السخرية»(1)، ولعل أهمية الرواية تنبع، علاوة على ذلك، من كونها اعترافا

---

(1) م. ن، ص1.

جديرا بالاهتمام، لما سكتت عنه الكتابة السردية، في كثير من البلاد التي خضعت للاستعمار، وما أحدثه ذلك من تغيير حاسم في مصير عدد كبير من الأفراد التابعين له.

3. خاتمة: المكاسب والاحتمالات.

لا يراد بالوقوف على جملة من الروايات المعاصرة، إصدار حكم قيمة بجودتها، ونزع الجودة عن سواها، فما لهذا قصدت من الوقوف عليها، فليس الغاية، في هذا السياق، الحكم على جودة الآثار السردية، من ناحية الأسلوب، والبناء، والموضوع، بل لفتتني الطريقة التي أفصحت بها، هذه الروايات وغيرها، عن موضوعاتها، وأبلغت عن مقاصدها، وكثير منها لم يشغل ببناء حكاية متخيلة، يراد منها المتعة والإثارة، إنما سعى لإقامة صلة بالعالم المرجعي، بهدف تمثيله، والإفصاح عما يمور به من أحداث. وهذا جزء من رهان الرواية، بوصفها نوعا سرديا متحولا، لم يرهن نفسه لقيد، بل جرى على أعراف عامة تتيح له الاستجابة لمعطيات العالم المرجعي، بما يضفي علي السرد قيمة في تمثيل أحواله. وبهذا ينفتح السرد على مكاسب جديدة للكتابة، غير مقيدة بشروط مسبقة، فيقترح له طرقا مبتكرة التعبير، ويأخذ بأساليب جديدة في التمثيل، توافق مقاصده في هذه الحقبة التاريخية أو تلك، بحسب مقتضى الحال. والراجح أن الظاهرة السردية ستمضي في إثراء نفسها بالتفاعل المثمر مع العالم المرجعي، فلا تكف عن تمثيله بطرق جديدة كلما رأت ذلك ضروريا، فهي لم تثبت على حال طوال تاريخها، وعلى الرغم من أخذها بأعراف الكتابة، فقد جددت في منظوراتها للموضوعات، وفِي طريقة تركيبها، وكيفية تمثيلها، ونهضت بمهمة تحديث الأساليب اللغوية بين عصر وعصر، ولغة ولغة، وحتى بين رواية وأخرى، إذ ليس من شيم الظاهرة السردية، المحاكاة، والانتساخ، إنما التجديد والابتكار.

الفصل السادس
القراءة الطريّة

1. خواطر عن القراءة الحرّة.

احتلت قراءة النصوص الأدبية، ومنها السردية، منزلة كبيرة في المناهج النقدية الحديثة، وتولّد عنها اتجاه خاص يعنى بالقراءة والتلقّي. ومن المعروف أنّ علاقة القراءة بالنصوص الأدبية، مرت بمراحل ثلاث أساسية، تمثلت الأولى بتركيز القراءة على السياقات الثقافية للنصوص ومؤلفيها، وهو ما أظهر إلى الوجود «المناهج الخارجية» التي انصبّ اهتمامها على صلة النص بالمرجعيات الحاضنة له، ومن هذه المناهج: الاجتماعي، والتاريخي، والنفسي. وبعد أن استنفدت هذه المرحلة رهاناتها، انتقلت القراءة إلى النصوص الأدبية نفسها، في مرحلة ثانية، فعزلتها عن مرجعياتها، وانخرطت في تحليل سماتها الجمالية والأدبية، واستبعد كل ما له صلة بالسياق والمؤلّف، وبذلك ظهرت «المناهج الداخلية» ومنها: الشكلانية الروسية، ومدرسة براغ، والنقد الأمريكي الجديد، والبنيوية الفرنسية، وهدفت إلى إنتاج «علم» أدبي من الرسالة الأدبية، التي يمثلها النص الأدبي. وأخيرا، ظهرت مرحلة ثالثة، جرى التركيز فيها على كيفية تلقّي النصوص الأدبية، على أساس أنّ المتلقّي هو المستهدف منها، وهو الذي يعيد إنتاجها، مستفيدا من خبراته القرائية، التي تبلورت بمداومته عليها، بحسب السياقات الثقافية الحاضنة لها، ودفعت المرحلة إلى الوجود بمنهج التلقّي، ونظرية الاستقبال.

وعلى الرغم من التفصيل المدرسي الذي قصدت إليه بهدف وضع حدود فاصلة بين هذه القراءات، فلا يغيب عنّي تداخل أنماط القراءات، واستفادة بعضها من بعض، بما يفيد النصوص، بتقليب وجوهها، واستكناه دلالاتها، وبنياتها، وتأويلها. ويعود ذلك إلى أن النقاد على نوعين: نوع منكفئ على المنهجية النقدية التي يؤمن

بها، فلا يرى لسواها قيمة، ويدافع عنها دفاعا مبهما يصل حد التطرف والغلواء، ويسفّه المناهج الأخرى، التي لا يرى فيها إلا القصور والخلل، ونوع يريد التركيز على قيمة الممارسة النقدية وصلتها بالنص الأدبي، فيتخطّى التصنيفات الضيقة، ويتعقب الكشوفات المنهجية، ويتفاعل معها، ويجتهد في الإفادة منها، وهذا النوع عابر للمنهجيات المدرسية المقيّدة، ويمثل جزءا من رهانات النقد، بوصفه ممارسة ثقافية، يمتزج فيها محمول النص بخبرات المتلقي.

يتعذّر ضبط صلة القارئ بالنص، لأن العناصر المكونة لظاهرة الأدب، بشكل عام، هي: المؤلّف ومرجعياته الثقافية، والنص وسماته الفنية، والمتلقّي وذخيرته المعرفية، والذوقية، وهذه العناصر في حراك دائم لا يعرف الثبات، وتتغير مواقعها طبقا للمؤثرات الثقافية، ويصعب تقديم وصف نهائي للعلاقات، يرجّح أهمية هذا أو ذاك من عناصر الظاهرة الأدبية. والأصعب من كل ذلك، هو الحكم النهائي على أي من القراءات هي الصائبة بإطلاق، فالأولى تضفي على السياق قيمة، تجعل الأدب علامة دالة على الحاضنة الاجتماعية له، فقيمته في كونه يحيل إلى الخلفية التاريخية الخاصة بعصره وبمؤلّفه. والقراءة الثانية، تنصرف إلى جمالياته الداخلية، وترسم مظاهره الأدبية، من ناحية الأسلوب، والبناء، والدلالة. والقراءة الثالثة، تسعى إلى التوفيق بين مضمرات النص، ومزاياه الكامنة، واستعدادات المتلقّي في قبوله في ضوء تجاربه، ومعارف عصره، بالتركيز على التفاعل بين الإثنين. ولن ينتهي الخلاف حول ضروب القراءة، ما دامت نظريات النقد تأخذ بمفهوم حكم القيمة، والتفاضل، والتراتب، وهو خلاف رافق كلّ نشاط نقدي نظري عبر التاريخ.

لعل هذه الوقفة السريعة، تفيد في الدخول إلى عالم القراءة بحرية نسبية، وتساعد القارئ في التفلت من القيود الصارمة، المفروضة على الظاهرة الأدبية، فليس الغاية من أية قراءة الاحتفاء ببراعة النقد، بل الاحتفاء بالنص الأدبي، والدخول سوية إلى قلب ذلك العالم الخلاب، الذي تبتكره النصوص السردية، وقد اقترح «آيزر» أربعة منظورات رئيسية يمكن الاقتراب بها إلى عالم السرد بوصفه عالما متخيلا، وهي: منظور الراوي، ومنظور الشخصيات، ومنظور الحبكة، ومنظور القارئ الخيالي. وعلى الرغم من اختلاف هذه المنظورات فيما بينها من حيث الأهمية، فليس ثمة

منظور منها يتطابق، بحد ذاته، مع معنى النص الذي ينجم عن تضافرها من بوابة القارئ، في أثناء عملية القراءة نفسها. وغالبا ما ينفصل منظور الراوي، عن منظور المؤلّف الضمني، ليوضع بمقابل منظور المؤلّف بوصفه راويا. وقد يوضع منظور البطل، بمقابل منظور الشخصيات الثانوية، وقد ينقسم منظور القارئ الخيالي ما بين الوضع الصريح الذي يعزى إليه، والموقف الضمني الذي يجب أن يتبناه، بإزاء ذلك الوضع. وبما أن وجهة نظر القارئ الجوالة تتنقّل بين جميع هذه الأجزاء، فإن تحولها المطّرد في أثناء التدفّق الزمني للقراءة يوحّدها. ومن ثمّ، تتولّد شبكة من المنظورات، في إطار كلّ منظور، فلا يمكن لمنظور وحيد أن يستكشف العالم المتخيّل، لأنه نتاج للترابط المتبادل بين المنظورات كافة[1] .

صاغت نظريات النقد المختلفة تراثا عظيما من التحليلات، والكشوفات، والفرضيات، والتوصيفات، والنتائج، وهي ثمرة الجهد، الذي انتهى إليه نقاد، انخرطوا في صلب العملية النقدية، وأقاموا هذا الصرح، الذي يمثل أحد إنجازات العقل الثقافي، في حقل العلوم الإنسانية. ولا غنى لقارئ عنه في ربط صلته بالأدب، فبه نجح النقد في تمهيد الدروب للدخول إلى عالم التخيل الأدبي، وهو عالم مواز للعالم المرجعي، غير أن اكتشافه تعسّر، وتأخر، فقد مضى الإنسان في اكتشاف العالم المرجعي، لاعتقاده بأنّه أكثر نفعا، فيما ينطوي العالم الافتراضي، الذي يبتكره الأدب على فوائد كثيرة، غايتها إثراء النفس، والخيال، والمشاعر، والأفكار، وشعور الإنسان بذاته وبهويته، ووسائله لذلك هي الرموز، والعلامات، والمجازات، وتُدرك منافعها بالتحليل والتأويل، وشعور القارئ بالمتعة، والفائدة، وقد حذرت كثير من الدراسات الحديثة، من إغفال أهمية الدراسات المخيالية، فاستبعادها ألحق ضررا بالتاريخ، والأدب، والعقائد، والنظم الإجتماعية والسياسية. ومن مظاهر الاحتجاج على فكرة الحداثة، هو أنها جعلت من العقل فيصلا، في القطع بأهمية الأشياء، وأهملت دور المخيال، فلم تأخذ في الحسبان، المستويات غير المرئية للعلاقات الإنسانية، وللآداب،

(1) فولفغانغ آيزر،التفاعل بين النص والقارئ، انظر: سوزان سليمان وإنجي كروسمان، القارئ في النص، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2007، ص136.

وللأديان، وللتواريخ؛ ذلك أن فكرة المباشرة التي أخذت بها الحداثة العقلانية، قللت الاهتمام بالإيحاءات، والتلميحات، وظلال المعاني، ما أدى إلى طمس أهمية المتخيّلات، ولعل السرد هو الكفيل بإعادة الاعتبار للبطانة الخفية من المشاعر الإنسانية.

يفضي بي هذا المدخل الوجيز، إلى تقديم قراءات حرّة، لجملة من النصوص الروائية، ولا أريد بها تقديم موعظة عن القراءة، بل رغبت في قراءة شبه حرّة، لهذه الأعمال الأدبية، ضمن سياق متطور من التصورات الأدبية، لازمني خلال تجربتي النقدية، ولا أدري إن كانت هذه القراءات حرّة فعلا، أم أنها مقيدة بسلاسل غير ظاهرة بالنسبة إليّ، ففي الماضي كنت مشغولا بالتحيزات المسبقة في قراءاتي، أي بالطريقة التي أقارب بها النصوص، وبالمناهج النظرية التي إهتدي بها في التحليل، غير أنني عزفت، في نهاية الأمر، عن تقديم تلك الأطر المنهجية كشروط تمهيدية لكل قراءة أو تحليل، وأصبحت القراءة أكثر طلاقة من ذي قبل، وفيها كثير من الشغف، وكثير من الجاذبية، فهي قراءة طرية لا تمتثل للأعراف التعليمية في نظريات النقد، ولكنها لا تتنكّر لها. وذلك أمر يمكن التعبير عنه بالاعتراف الآتي: في البدء كنت أريد أن أرى دورا لكل شيء أعمل به، بداية من الرؤية النقدية، وصولا إلى جهاز المفاهيم، وانتهيت إلى أن كلّ ذلك، ينبغي أن يكون مضمرا في سياق الممارسة النقدية، فيستبطن التحليل ولا يتقدّم عليه. ولست قادرا على ضبط السياق الخاص بهذه القراءات، التي جاءت إثر حقبة من الهوس النظري بالنقد، فربما تحتمل ما لا أراه فيها من جدوى، غير أنّ الأمر الذي أستطيع ترجيحه، هو أن هذه النصوص، إلى جوار أخرى كثيرة غيرها، وقفت عليها في «موسوعة السرد العربي»، قد شكّلت جزءا من الذخيرة الثمينة، لما أنتجه المخيال الإبداعي، ولما ينبغي على النقد أن يذهب إليه، ويستكشف طبيعته.

لست أنكر أنني شغوف بقراءات تلقي عليّ الأسئلة، وتحثّني على التفكير بالعالم، وبنفسي، وأفضل أن أدعوها «القراءة الطريّة»، وتستحثّ هذه الطراوة رغبتي، في الوقوف على روايات عديدة، سأتريث برفقتها، ومع سخطي من كثرة التأويلات، في أثناء القراءة بسبب الميول التحليلية، جراء عملي النقدي، والأكاديمي، فإن أعمالا

سردية تعنى بالمصائر المأساوية للإنسان تجتذبني إليها، وتدفع بي إلى التفكير بها، أكثر من الاستمتاع بأحداثها، إذ لم أعد قادرا على الخوض، في تفاصيل الأعمال السردية، من دون أسئلة، تثير أسئلة أخرى، فليست القراءة غوصا ممتعا في عوالم افتراضية شفافة، فحسب، بل نحتا في صخر بحثا عن القضايا القابعة في ثنايا الأحداث، ورابضة خلف حركة الشخصيات. وما أن أنتهي من قراءة رواية، إلا وأجدني مستثارا بأفكاري، أكثر من أفكار المؤلّف، وكأنني أنا من يبتكر تلك الأعمال الجليلة، ويا للعجب، من حال مزدوجة أقرأ فيها أفكاري، وكتب الآخرين معا.

2. تقلّبات قارئ بين ماركيز ومنيف.

أبدأ برواية شُغفت بها مدة طويلة، وتربّعت في ذاكرتي ومخيلتي، قصدت بها رواية «مئة عام من العزلة» التي صدرت في عام 1967، قبل إطلاعي عليها بأكثر من عقد من الزمان، وحينما هجرت الكتابة السردية مرغما؛ لانخراطي في الدراسات الأكاديمية في منتصف ثمانينيات القرن العشرين، قرأت أن «تودوروف»عدّ تلك الرواية «ملحمة العصر الحديث»؛ لأنها اشتقت معايير جديدة للبنية السردية، في الفن الروائي، لم تكن معهودة قبلها، كما اشتقّت ملاحم هوميروس، أعراف كتابة غير معهودة، قبل عصرها. ولا أظن أنّ تودوروف كان مبالغا في ذلك، فتقليب رواية ماركيز على وجوهها، ينتهي إلى أنها مأثرة من مآثر السرد الحديث، وبها «أعاد ماركيز اختراع أمريكا اللاتينية بقلمه»[1] . وهي التي قادتني إلى العالم العجائبي لماركيز، وصدتني عنه في الوقت نفسه، فصرت أترقب رواياته، وأتيت على معظم ما صدر له من روايات طوال عشرين عاما بعد ذلك.

لقد اعترفت في غير مكان، بأنه ندر أن انفعلت بنصّ روائي، في مقتبل عمري، كما حدث لي مع «مئة عام من العزلة»، التي هزت تصوراتي عن فن الرواية، بداية من تذكّر لمسة الثلج البارد، في الصفحة الأولى منها، إلى العاصفة، التي اقتلعت قرية ماكوندو من الوجود، في نهاية الكتاب، ماكوندو التي يصح وصفة استعارة مكانية،

(1) ماركيز وروايته الشاملة. انظر: كيف كانوا يكتبون؟ ص199.

لأمريكا اللاتينية مثلما جسدت يوكنوباتوفا عالم الجنوب الأمريكي عند فوكنر. ولم أخف إعجابي، بكل شخصيات الرواية من غير استثناء، وفي مقدمتها «أورسولا»، التي تعتبر «قلب الرواية وروحها»[1]، لدورها المكافح مع زوجها أركاديو، إلى أن بلغت المئة من عمرها، وفقدت الذاكرة، وبدأت في التخليط العقلي، وهي ترى أولادها وأحفادها يتساقطون، واحدا إثر واحد، في حروب عابثة. وإلى ذلك، أعجبت بالأجيال الستة، من تلك السلالة الغريبة، التي شغلت عالم الرواية طوال مئة عام، إلى أن انقرضت في ماكوندو، وما عاد لها ذكر؛ فاندثارها هو كناية عن اندثار السلالات، والأمم، والحضارات.

يصحّ عندي القول، بأنّ «مئة عام من العزلة»، أمثولة للأفعال العجيبة، والتلاعب بالمصائر، وفيها خلط غريب من نوعه بين التخيّلات والوقائع، وقد اتخذ طابعا سرابيا دمغ الرواية ببصمته، فاقترن أسلوب ماركيز به. وفي الرواية، استعادة لأساطير سفاح القربى حيث تقود الشهوة إلى الأفعال الآثمة، والعمى إلى الأعمال الشنيعة، فتتظافر سوية، وتعمل على انحلال سلالة بكاملها، قاومت الدهر قرنا من الزمان، ذلك أن «موضوعة الرواية المركزية هي سفاح القربى»[2] . فمن حيث يقع التحذير من ارتكاب الإثم، تتضاعف الرغبة في اقترافه، وذلك خرق للمحذور، وثلم للاحتراس، كما وقع في أسطورة أوديب، التي تعلق ماركيز بها، في أول حياته الكتابية، ودمغته بدمغتها، وقد غمر الرواية التخويف العائلي، من ارتكاب تلك الخطيئة، بين أفراد السلالة، وما نجح أحد في كبح جماحها، بل الدفع إلى القيام بها، وثيمة سفاح المحارم مثيرة في الآداب. وقد أشار «تيري إيجلتون»، إلى أنّ سفاح المحارم، يدمج على نحو غير مشروع، أماكن منفصلة في النظام الرمزي، ينبغي أن تبقى منفصلة؛ ولكن ينبغي لكي يعمل النظام، أن تكون أمكنة كهذه، قابلة للدمج والتبادل؛ فسفاح القربى على هذا النحو، إنّما هو انحراف يتحتّم أن يكون دوما ممكنا، إذا اقتضى الحال تعزيز الأعراف الجنسية السائدة[3] .

(1) سيرة حياة غابرييل غارسيا ماركيز، ص373.

(2) ماركيز وروايته الشاملة. انظر كيف كانوا يكتبون؟ ص197.

(3) تيري إيجلتون، الإرهاب المقدّس، ترجمة أسامة إسبر، بدايات للطباعة، دمشق، 2007، ص13.

هل غاب عن ماركيز أمر سفاح القربى، وما يتأدى عنه من اختلاط الأنساب، والمتع المحرّمة؟. كشف «جيرالد مارتن»، في كتابه المميز عن ماركيز، أن عائلته رتعت في الزواجات غير الشرعية، ومنها سفاح المحارم، ولعلّها غير مستهجنة في ثقافات الكاريبي، ففي كولومبيا، تطلق «صفة الأبناء الطبيعيين على الأبناء غير الشرعيين»، فلا عجب أن راح في روايته، «يتلمّس طريق العودة إلى متاهات النسب السرّي والغامض»؛ ففيها، حيث تتداخل الأسماء والأجيال، أعاد «إنتاج الارتباك والقلق اللذين مرّ بهما عندما حاول، وهو طفل، أن يفهم الشبكات التاريخية المعقدة، لإرث أسرته». وهذا «الخليط الفوضوي من العرق، والطبقة الذي ينطوي على أساليب كثيرة لظهور اللاشرعية، هو العالم الذي سينشأ فيه الطفل الرضيع، غارسيا ماركيز، ويشاطره تعقيداته، ونفاقه»[1].

حينما كان ماركيز في الثانية والعشرين من عمره، اطّلع على أسطورة «أوديب»، كما صاغها سوفوكليس؛ فأحدثت «أول هزّة ثقافية كبيرة» في حياته، فخطر له الآتي: «هذا هو النمط من الأشياء التي أريد كتابتها». ذلك أن أحدا من أصدقائه، نبهه إلى أنه لن يحقّق شيئا ذا بال في مساره الأدبي، إن لم يقرأ «الكلاسيكيين اليونانيين»، فأعاره مجلّدا من المآسي الإغريقية، كي يقحمه بينهم، وبذلك أمضى الليل، في قراءة «أوديب ملكا»، ولم يصدّق ما وقع من أحداث فيها، لها صلة بسفاح المحارم، وما طرف له جفن من الدهشة، وكلما كان يقرأ أكثر، كان يشعر «برغبة أكبر في القراءة». وداوم على قراءة تلك المسرحية، فيما بعد، حتى كاد يحفظها عن ظهر قلب[2]. ومن بين ما شغل به ماركيز في تلك المأساة، هو اكتشاف أوديب لآثامه المزدوجة، في قتل أبيه لايوس، والزواج من أمه جوكاستا، وإنجاب ذرية تحمل في انتسابها البنوّة، والأخوة معا، فهم أبناء أوديب وإخوته، وما جوكاستا سوى أمّ وزوجة، فكان أن سَمل أوديب عينيه، وهجر طيبة، وهو كفيف، فهذا هو عقاب العارف بآثامه.

مرّ وقت طويل، قبل أن يستثمر ماركيز، بعض تلك المؤثّرات، في «مئة عام من

---

(1) سيرة حياة غابرييل غارسيا ماركيز، ص28، 29، 30.

(2) نزوة القصّ المباركة، ص 104.

العزلة»، التي طفحت أحداثها بعلاقات السفاح، وتداخل الأنساب، والشبق المبهم، الذي لا يعرف حدودا للارتواء. ومهما جرى تأويل تلك الرواية، والتنقيب في مبناها، ومعناها، فلن تغيب السمة الملحمية عن أحداثها، وفي مقدمة ذلك فكرة القدر، التي قررت مصير الشخصيات قبل خلقها، كما قدّرت، في الأسطورة الإغريقية، مصير أوديب قبل خلقه، فقد رسمت نبوءة الغجري «مليكاديس»، مآل الشخصيات، قبل ظهورها، في العالم الافتراضي. ولم تخف المماثلة بين الغجري عند ماركيز، والعرّاف عند سوفوكليس، في الوظائف السردية، حيث النبوءة ترسم مصير الشخصية، فمليكاديس، مثل تريسياس، متنبّئ ثاقب الرأي، حصيف، وفطن، وهو المترحّل الذي يقول بأنه يمتلك «مفاتيح نبوءات نوستراداموس»، وكان «كئيبا، تحيط به هالة حزن، وذا نظرة آسيوية، تبدو كما لو أنها تعرف الجانب الآخر من الأشياء. كان يعتمر قبعة كبيرة سوداء، مثل جناحي غراب مفتوحين، ويرتدي صدرية مخملية، غطاها زنجار القرون»[1] .

هذه أوصاف، لا تغيب عن بال قارئ مثلي، تقصّى الأسطورة العمياء، أسطورة أوديب، في كتاب «عين الشمس»[2]، بل هي تثير شغفه، بترقّب ما يقوم صاحبها بأفعال ستحدّد مصير سلالة بويندیا: أنذر الغجري السلالة بالفناء لأنها آثمة، كما فعل نظيره «تريسياس» الذي تنبّأ بفناء سلالة أوديب. الإثم فعل منكر في كثير من الثقافات، وقد حذّرت نبوءة مليكاديس من جريرة الإثم، بل قرنت انحلال السلالة به، فلا تغيب المماثلة في ارتكاب الإثم القابع في اللاوعي، بين سلالتي أوديب وبويندیا.

حضر كل ذلك في وعي ماركيز، الذي رأى «أوديب ملكا»، النموذج الأرقى للكتابة، وينبغي أن تُقتدى. والحال، فيجوز اعتبار رواية ماركيز، معارضة سردية لتراجيديا سوفوكليس في الرغبة الدفينة، في سفاح المحارم، وصراع الأجيال، وفناء السلالة، والنبوءات الغامضة، والانقياد إلى تدمير الذات؛ فقد غاص الخلف، كما

---

(1) مئة عام من العزلة، ص 13-12.

(2) عين الشمس، الفصل الثالث، ص209-289.

فعل السلف، في مشكلة المصير الإنساني الذي يشوبه الغموض، ويغيب عنه الوضوح. وحذا حذو سوفوكليس، في بيان أثر الأقدار الغاشمة في رسم مآل الإنسان، حينما ينتسب لسلالة تتخبّط في أفعالها من غير أن تعي ذلك، فتقترف من الآثام ما يؤدي بها إلى الهلاك. وإلى ذلك، فثمة مشترك أعلى بين السلالتين المترحّلتين: سلالة قدموس الشرقية، التي يعتبر أوديب من سادس أجيالها، وسلالة بويندايا المتألفة من ستة أجيال، وفيهما تخضع المصائر لنذير عرّاف، فيتحقق مضمون النبوءة كما نطق بها.

شُغلت برواية «مئة عام من العزلة»، مدة طويلة من الزمن، وأغرمت بروايته «وقائع موت معلن عنه»، التي أنبأتني بمقتل بطلها «نصّار» في أول صفحاتها، ثم بيّنت فيما تبقى منها كيف جرى القتل، ودبر الاغتيال، فقد جاءت النتيجة قبل السبب، ما قلب الحبكة، وجعلها تتقدم الأحداث، بدل أن تقوم بنظمها في خاتمة الأمر ، استلهمت الرواية واقعة حقيقية، حدثت لابن إحدى صديقات أم ماركيز، التي منعته من كتابة أي شيء عن تلك الحادثة ثلاثين سنة، كيلا يستثير حزن صديقتها، ويتسبّب في تعاستها، وبعد ثلاثة عقود اتصلت به أمه، وأخبرته بوفاة تلك الأم الثكلى، ومنحته إذنا بالكتابة عمّا جرى. أورد ماركيز هذه التفاصيل في سيرته الذاتية «أن تعيش لتحكي».

وتعلقت برواية «الحب في زمن الكوليرا» لأنها طرقت موضوع الحبّ المحال بين كبار السنّ بعد فراق طويل، ولكنهم يتخطّون سنوات الفراق في حبّ لا يتعثّر بالعمر، ولا يعترف به، وللالتفاف على العجز، يستعيد «فلورنتينو أريثا» ذكرياته الجامحة، عن نساء شغف بهن قبل أن ينتهي أمره مع «فرمينا داثا»، وقد بلغت السبعين من عمرها، بعد نصف قرن من الانتظار، حيث يتحقق لقاء الحبيبين ، ولعله استدرك ما فاته من ذلك الموضوع المثير، في آخر رواياته «ذكريات عن عاهراتي الحزينات» ولكن بإيقاع تأملي هادئ، أين منه ذلك الإيقاع الشبقي الصاخب، الذي استبطن «الحب في زمن الكوليرا». وراقت لي روايته القصيرة «أنديريرا البريئة وجدّتها الشيطانية»، للقرار الذي اتخذته الجدّة، في مقايضة جسد حفيدتها، بثمن المنزل الذي تسببت في حرقه سهوا، فطافت بها، بغيا، في قرى الكاريبي، التي لا يرتوي رجالها الأشداء من النساء

الصغيرات، تدفع دينا بذمتها، وهو عهر يماثل الاغتصاب، لم يلتفت إليه الأدب إلا ما ندر.

وإلى ذلك، عشت لحظات ترقّب مثيرة، في أثناء قراءتي روايته القصيرة، «حكاية بحار غريق»، كأنني أنا الغريق لا بطل الرواية، التي كانت في أصلها تحقيق صحفي، قام ماركيز به في عام 1955، حينما التقى أحد الناجين الثمانية، من كارثة غرق المدمرة الكولومبية «كالداس»، فكشف له ذلك الناجي معاناته طوال تلك الأيام، التي أمضاها وحيدا في بحر عاصف. ثم تخلخلت علاقتي بروايات ماركيز، من غير سبب ظاهر، فلم أتفاعل، كما ينبغي، مع «خريف البطريرك»، مع رغبتي الجارفة بمعرفة طبائع الاستبداد الذي صورته الرواية، وقد عُدّت تلك الرواية أيقونة سردية لفضح الطغيان، غير أن الإنشاء السرابي صدّني عنها، وأعجزني عن قبولها. وما غزتني روايته القصيرة «ليس للعقيد من يكاتبه»، كما حدث لي مع «وقائع موت معلن عنه»؛ إذ وجدتها حكاية مغلقة، وباهتة، عن عقيد هرم ينتظر وصول راتبه التقاعدي، بعد خدمة طويلة في الحرب الأهلية، وقد انتهت بكلمة «خراء».

وما وجدت، قبل ذلك، استجابة جديرة بالذكر لرواية «في ساعة نحس»، التي عرضت بعض الفضائح على سبيل الانتقام في مجتمع النميمة، والاغتياب. ويبدو أن مسار العزوف تصاعد لدي، فتعاظم، وحال دون تفاعلي مع رواية «الجنرال في متاهته»، فقد خرّبت الصورة المتخيّلة لسيمون بوليفار في ذهني، وبوليفار هو قائد حروب التحرير ضد الاستعمار الإسباني في أميركا اللاتينية، وحسبت الرواية تقريرا صحافيا عن حروب القرن التاسع عشر في تلك البلاد، أكثر منها رواية محبوكة ببراعة، كما جرى الأمر في «مئة عام من العزلة». ومع أنني قرأت رواية «ذكريات عن عاهراتي الحزينات»، في هدي قراءتي رواية «الجميلات النائمات» لـ« كاواباتا»، لكنني وجدتها خافتة النبرة، تقريرية، وتخلو من الأفعال السردية، وبها انطفأت حياة ماركيز، وبها خبا وهجه في نفسي.

ولا أكاد أتذكّر قصصه القصيرة، التي بدأت بها قبل «مئة عام من العزلة»، مع أنها صورت العصافير المرتطمة بأسلاك الكهرباء، جرّاء حرارة صيف الكاريبي، والأمطار الجارفة لجثث الحيوانات في الشوارع الطينية، باستثناء القصة، التي تقع

أحداثها بين إسبانيا وفرنسا، في ليلة عيد الميلاد، وفيها يتابع الراوي سيل الدم على الثلج، عبر الجبال إلى باريس، وما عدت أتذكّر متى وأين قرأت هذه القصة، التي تتقد كجمرة في غياهب الظلام. وقد أحجمت، منذ نهاية القرن العشرين عن تعقبي لكتب ماركيز، كما كنت أفعل طوال عقدين، ما خلا سيرته الذاتية «أن تعيش لتروي»، التي زعزعت صلتي به لمسارها الخطي الواهن، وترجمتها الركيكة، ومعرفتي لأحداثها التي أدرج ماركيز معظمها في رواياته، ومن ثم ما عدت أترقّب حدثا مزلزلا منه، باستثناء الكتابة عن تجربته الشخصية، في كتابة الرواية.

ثم، فجأة، انبعث وهج ماركيز لأيام قليلة، وتوارى بهدوء، حينما غصت في السيرة المذهلة التي كتبها له «جيرالد مارتن»؛ فجافاني النوم ثلاثة أيام في مزرعتي في كركوك، في صيف عام 2011، وخلالها استعدت عذوبة ماركيز، وعبثه، ورحلته الغنية، وأحداث رواياته، وكيفية كتابتها. وعلى هامش ذلك استعدت تجربتي الطويلة معه كاتبا وقارئا، فقد حاولت محاكاته، حينما غالبتني كتابة الرواية في أول مشواري، ثم أخفقت ليس في محاكاته، فحسب، بل في أن أمضي بكتابة الرواية. ولست بجازم، فيما اذا كنت قد خسرت في ذلك أم ربحت؛ غير أنني أصرح بأن تجاهل ماركيز، من طرف قارئ الرواية، أو كاتبها، أو ناقدها، خطأ لا يغتفر، ولا ينبغي الوقوع فيه. من الصحيح أنه ينزع عن أتباعه، أية موهبة سوى محاكاته، والانغماس في عالمه العجيب، فيغمرهم بهشاشة التبعية له، وغياب الرؤية، كما حدث عند طيف واسع من الروائيين العرب وسواهم، لكن ذلك لا يشفع لأحد أن يتجاهله، فهو من أعمدة الكتابة السردية في العصر الحديث، وكما دشن سلفه الخالد ثربانتس للرواية، باللغة الإسبانية، برائعته «الدون كيخوته»، رسّخ ماركيز، باللغة نفسها، لرواية «مئة عام من العزلة» التي بوّأته مكانا في أول سجل الخالدين.

يُشفع الإطراء لمن يستحقّ، ويُمسك عنه لمن لا يستحق، ومن المؤكد أن ماركيز حاز الثناء بسبب التركة السردية التي أثارت العجب في شتى أرجاء العالم؛ لكن ثمة حقيقة ثقافية أكبر من الكاتب، ومن القارئ، وهي سيرورة التحول في حياة الإثنين، وأعزو تذبذب علاقتي بماركيز إلى هذه الحقيقة التي تمكّنت مني، ونزعتني عنه، كما تمكّنت منه، ونزعته عن عوالمه العجيبة، وإن كان ذلك باتجاهين مختلفين، فقد

تضاعف تشدّدي في الأخذ بأعراف القراءة النقدية الصارمة، كلما مضيت في حياتي ناقدا، وتوارت دهشة الصبا، وانحسر تأثيرها في نفسي، ما باعد بيني، وبعض الكتاب الذين خلبوا لبّي، في مرحلة أولى من حياتي الثقافية. فقد حل التنقيب في طرائق الكتابة السردية، والبحث في العوالم المتخيّلة، محلّ الإعجاب بتلك الكتلة الإنشائية الملتهبة، التي تسمّى «رواية»، فتحطّم بعض أصنامي، أو أنني استبدلتُ بعضها بأصنام أخرى. ولا يبرأ ماركيز من إثم عزوفي عن بعض أعماله، فقد انتهى أمينا لقوالب التعبير السردي عنده، وهي قوالب أمست مألوفة لديّ، على غير ما كان الأمر عليه في القالب المبتكر الذي اقترحته «مئة عام من العزلة».

حينما غصتُ في عالم ماركيز كنت منغمسا في عالم عبد الرحمن منيف، وربما يكون الأول قد ثلم اهتمامي بالثاني، ولعله أطفأ شغفي به، ويعدّ منيف أحد أكثر الروائيين العرب، في النصف الثاني من القرن العشرين، ممن كانوا في آن واحد، قريبين وبعيدين عنّي، قريب في تلك الومضة الباهرة، التي رجتني كقارئ ناشئ، منبهر، وباحث عن نفسي في النصوص المبكرة له، وبعيد حينما راح يجافي وعود السرد الخلاقة، التي تعيد تشكيل العالم كأنها الزلازل والبراكين، وليس حركة الرمال البطيئة.

تعرّفت على منيف في مطلع حياتي الأدبية، بروايته «الأشجار واغتيال مرزوق، فوجدتني مشدودا إلى عذابات بطلها، وهو يمرّ بأزمات القهر، والاستلاب، فتماهيت معه في ترحاله، وإخفاقاته، وانكساراته. وتأكد شغفي به بعد قراءة «شرق المتوسط»، التي فتحت عينيّ على الأذى، فوجدته اخترق المحظورات السائدة، وقدّم الشخصية المهانة في بلاده. وكان هذا موضوعا أثيرا في أثناء حقبة الاستبداد حيث يتوهّم المرء فيها أنه جليل الشأن، وكريم النفس، لكنه خانع، وذليل، ومغلوب. كما همتُ بروايته «قصة حب مجوسيّة»، إذ وجدت فيها الكثافة السردية التي غابت عن سائر رواياته الأخرى، واستمرّ اهتمامي على وتيرة متصاعدة، قبل أن يقطع ماركيز الطريق عليه، ويعكّر صفو قراءتي له.

ثم راح إعجابي بمنيف ينحسر، بعد أن قرأت رواية «حين تركنا الجسر»، ولم أستطع أن أتلقّى، كما ينبغي، رواية «النهايات»، ولا رواية «سباق المسافات الطويلة»،

اللتين أظهرتا لي تغيرا في النبرة السردية، فقرأتهما بصعوبة بالغة، وقد دفعني الفضول إلى قراءة «عالم بلا خرائط»، التي كتبها مع جبرا إبراهيم جبرا. وفي ضوء شغفي بالالتفاتات السردية، التي تركز على المتعة، وتوقّد اللذة، في روايات جبرا، مضيت في القراءة الأولى، بهدف فك الاشتباك بين الكاتبين. كنت مهووسا في معرفة حضور الكاتبين، وانتهيت- ولا أدري إن كنت مصيبا- إلى أن حضور جبرا كان أرسخ في الرواية، التي أحالتني إلى العالم السردي له، كما كان ظهر في «صيادون في شارع ضيق»، و«السفينة»، و« البحث عن وليد مسعود»، حيث تنبض الشخصيات باللذة، والشبق، والحركة، فيما كانت مرجعية روايات منيف تنحو صوب التبرّم، والشكوى، وركود العلاقات الاجتماعية، وورسوخ القيم المحافظة.

في الوقت الذي أطبق فيه ماركيز على أنفاسي، بدأت خماسية «مدن الملح» بالظهور، وفشلت في إقامة الصلة مع الأجزاء المتعاقبة منها، ليس لتشعّب الأحداث، فلطالما كان ذلك مثار اهتمامي في الأعمال الروائية الكبيرة، مثلما وجدته في «الدون الهادئ»، و«الثلاثية» و«الرباعية الإسكندرانية، ولا لقوة التمثيل السردي الذي يصور اختلاق المدن، استجابة لحاجات عابرة، لا صلة لها، بسيرورة الحياة البشرية في الصحارى المقفرة، فذلك مدار عنايتي في دراسة السرد، بل لأنني وجدت النص رخوا، ويفتقر إلى الحبكات الناظمة، وذهبت محاولاتي سدى، في العثور على نبض حيّ للحافزية المتماسكة فيه. وهو وراء عزوفي عن روايات حنا مينه، بعد «الشمس في يوم غائم»، و «الياطر»، لأنني وجدتها تنويعا على رواية «زوربا»، فأخفقت في مدّ جسور الصلة مع الأعمال المتأخرة لمنيف؛ فالحافز الثابت فيها يختنق بفعل التكرار والرتابة، حتى أنني، في سياق كتابتي لـ«موسوعة السرد العربي»، بقيت أُرجئ قراءتي الشاملة لمجمل رواياته، بما في ذلك «أرض السواد»، ولم يتحقّق شيء من ذلك، نتيجة تعاظم خوفي من انطفاء المرحلة الوردية، كما وقع لي مع ماركيز.

لعلّي أكون قارئا متطلّبا، والأرجح أن أكون متغيرا لا أعرف الثبات، ولا أقبل الإقامة المديدة في إطار المعايير الصلبة، إنما أستجيب للقراءة المرنة، بحسب رؤيتي المنهجية في تحليل الآثار السردية، وسوف تكون سقطة لا تغتفر، لو قلت إن العيب فيما كتبه ماركيز ومنيف، فذلك اتهام في غير محله لو صدر مني من دون الأخذ في

الحسبان التحوّل الطبيعي في الكتابة السردية، فالغالب أن يكون الخطأ عندي، فأنا الذي تغيرت، وما عادت بعض الأعمال السردية تستجيب لمعاييري، على أنه، ينبغي الإقرار بحقيقة ثقافية لا سبيل لإنكارها، فكما تتعرّض معايير الناقد للتغيير، تتغير كذلك طرائق التأليف عند الروائي، فلا يثبت أمر الإثنين على حال واحدة، وإلى ذلك، فإن الذائقة العامة في الكتابة، والتلقّي، تتغير بين وقت وآخر، ويتبعه تغيير، في المقاربات النقدية.

3. بطل من هذا الزمان، بطل لكل الأزمنة.

ندر أن تطابقت حياة كاتب، مع حياة بطل رواية كتبها - وذلك قبل ظهور السيرة الروائية - كما حدث ذلك للروائي، والشاعر الروسي: «ليرمونتوف»، وشخصية «بتشورين»، في روايته «بطل من هذا الزمان»، التي كتبها، وهو في الرابعة والعشرين من عمره، فقد عرضت تمثيلا شبه كامل، لحياة مؤلّفها الشاب، بما في ذلك التوقّع الاستباقي لمصيره، وموته في مقتبل العمر، بمبارزة، كادت تطابق وقائعها، ما حدث في الرواية. ومنذ صدورها في عام 1840، قبيل مقتل «ليرمونتوف» بسنة، تكاثرت التأويلات حولها، بين مؤيّد لسلوك بطلها، ومستنكر له. ومع أن المؤلف قد صرّح بوضوح، في مقدمة الرواية، بأن «بتشورين» إنما هو «صورة تضم رذائل جيلنا كله، فلم تتعثر الآراء القائلة بأن الكاتب استعار وقائع حياته، وجهر بأفكاره، واعترف بنزواته. وسرعان ما صار «بتشورين»، مثالا للشاب الروسي العدمي، الذي يطوي في داخله الضغائن، بمقدار ما يضمر من الأنانية، فبحثه عن خلاص من حياة مملّة، دفع به إلى إلحاق الضرر بغيره، من دون شعور بالإثم، ولأن حياته نسج من المتناقضات بين عقله وقلبه؛ فكان يتعمّد الإساءة إلى الآخرين، ويدفع بهم إلى ردود فعل تضرّ بهم. وكان يلتذّ بتعذيب النساء، لأنه يراهن خاليات من المشاعر الصادقة، فيستهين بعواطفهن، ويعاملهن بعجرفة، ولا يأبه بأوضاعهن النفسية المتردية.

حينما قام الكاتب الروسي «نابوكوف» بترجمة رواية «بطل من هذا الزمان»، إلى الإنجليزية في خمسينيات القرن العشرين، استرعى انتباهه أمر «بتشورين»، فنضّد له سلسلة من الأوصاف، في المقدمة التي خصّ بها الكتاب: صموت، وأنيق،

ومتعجرف، وانفعالي، ومحايد، وقاس، ومتسلّط، وهو صاحب «دم حار ورأس بارد». هو خلاصة تناقضات نفسية وسلوكية، يجري عرضها، على خلفية اجتماعية، تعود إلى روسيا القيصرية، على أن الروائية الإنجليزية: «دوريس لسنغ» ذات الرؤية النسوية للعالم، والحائزة على جائزة نوبل في الآداب لعام 2007، عبّرت عن استيائها من «بتشورين»، لأنه «متكلّف»، و«مقرف»، ويندر أن نجد نظيرا له في خصال السوء هذه في تاريخ الرواية. ففضلا عن عجرفته المنفلتة، فهو معاد للنساء، أما بالإهمال، أو قلة الكياسة، فيما تدعو هي إلى مجتمع، نزعت عنه الفوارق النوعية، بين النساء والرجال، فالرفعة الذكورية مزورة، وينبغي مكافحة غرور الرجال، ومن الطبيعي أن يشخص «بتشورين»، على أنه علامة معيقة لدعوتها بتحرير النساء من هيمنة الرجال.

صهرت في شخصية «بتشورين» أخلاقيات طبقة النبلاء الروس المحبطين في النصف الأول من القرن التاسع عشر، فجعل من أرض القفقاس مكانا، لممارسة سلوكه الشائن، فتلك المنطقة كانت منفى للساخطين، الذين يرسلون في حملات عسكرية، خارج الأرض الروسية، للقضاء على الشعوب المتمردة، فيمضون أيامهم بين الحرب واللهو، وينظرون بترفّع إلى أقوام دونهم مكانة. وقد عجّت الرواية الروسية، طوال القرن التاسع عشر، بضروب الكراهية ضد الشعوب القفقاسية، التي تمتد أراضيها بين بحر قزوين والبحر الأسود، فالشخصيات الروسية تمارس أفعالا شنيعة من التنكيل، بخصوم قفقاسيين أصبحوا أعداء؛ لأنهم رفضوا وجود الروس على أرضهم. صاحب الترفع الإمبراطوري في الأرض القفقاسية كثيرا من شخصيات الرواية الروسية، فظهرت تمارس انتقاما أعمى من شعوب مبهمة لاهوية لها، حيث يظهر القفقاسيون في خلفية العوالم السردية، أما بوصفهم قطّاع طرق، ومخرّبين، ومتمرّدين، أو مجموعة من الخدم، والأقنان، والفلاحين، التابعين لأسياد روس يبسطون سيطرتهم عليهم، وعلى أرضهم، أو من النساء اللواتي يكن موضوعا لشهوات رجال الحرس الإمبراطوري، أو الضباط النزقين، الذين يقودون حملات لاتنتهي، في تلك الربوع، كما هو شأن الكتيبة العسكرية، التي يعمل فيها «بتشورين» ضابطا.

تنتصب رواية «بطل من هذا الزمان» دليلا دامغا على ذلك، فبطلها ضاق بنفسه

الطرية، وبعالمه الروسي، فغمره إحساس باللاجدوى، من حياة رتيبة في كل تفاصيلها، فهو ينشد حيوية تسمح له بالتفتح الروحي، والجسدي في أرض الآخرين. ولما تيقن أن ذلك من المحال، أظهر الكراهية والازدراء، ولجأ إلى سلوك متعجرف، هو خليط من الصلافة، والعدائية، وبذلك أصبح بطلا لعصر لم يختمر في طياته هدف أخلاقي، أو اجتماعي، ولأنه فشل في تغيير مجتمعه، فقد أمعن في النيل من أخلاقياته الزائفة، واتّخذ لنفسه سلوكا، جمع الغرور باللامبالاة، وخلط الغدر بالأنانية، فكان يلتذّ بإهانة الآخرين، ويتنفس الراحة إذ يراهم معذّبين، وكان سلوكه مع النساء مشينا، فهو يتعمّد خدش كرامتهن بسلوك صلف، فلا يستمتع بهن، إنما يتركهن حائرات وقلقات، والمبدأ الذي يصدر عنه، هو احتقار النساء، كيلا يقع في حبهن، وقد شمل أذاه التترية «بيلا»، وهي دون السادسة عشرة من عمرها، والأميرة «ماري» الصبية، التي كانت «عذراء كحمامة»، ثم «فيرا» الحزينة والحائرة، ولم يبد ودّا مع الرجال، بداية من رئيسه «مكسيمتش»، وصولا إلى صديقه «جروشنيتسكي».

من المناسب وصف «بتشورين» بأنه البطل، الذي يثير إعجاب القراء برذائله لا بفضائله، فمصدر حيويته، عدم الامتثال للمعايير الأخلاقية الشائعة في عصره، وقد أفرط في مقته للآخرين بسلوك مبهم، وما مزاجه المتقلّب، وجفوته، ونزقه إلا شذرات من أسلوب حياة فوضوية، لشاب انشقاقي في وعيه، ينتمي إلى أصول نبيلة، وقد دفع ليكون ضابطا في الجيش الإمبراطوري الروسي، فراح يمارس أفعالا مشينة في أرض ليست بأرضه، وإحساسه بالتفوق، جعله يرتحل مستاء، في بلاد لا يراها، جديرة به، فحينما التقى مكسيم مكسيمتش بـ«بتشورين» بعد فراق طويل، بدا أن الأخير الذي عمل ضابطا بإمرة الأول في القفقاس قبل سنين، غير آبه برئيسه السابق، فخاب ظن الرئيس فيه، فقد انتظر لقاءً مشوبا بعاطفة الفراق، لكنه قوبل ببرود، لم يكن يتوقعه، فسأله بصيغة التعظيم «إلى أين أنتم ذاهبون؟» فجاءه الجواب جازما «أنا ذاهب إلى بلاد فارس... وإلى أبعد من ذلك أيضا»(1) .

ضاق «بتشورين» ذرعا بروسيا القيصرية، جراء الضغائن، التي مارستها

---

(1) ميخائيل ليرمونتوف، بطل من هذا الزمان، ترجمة سامي الدروبي، دار رادوغا، موسكو، 1984، ص93.

الأرستقراطية، فخيم عليه الحبور، حينما تلقّى أمرا بأداء الخدمة العسكرية في القفقاس، إذ لا ضجر تحت وابل رصاص المتمرّدين فيها ضد الروس، ولكن خاب ظنه في هذا المنفى، إذ سرعان ما ألف «أزيز الرصاص، ومجاورة الموت»، فتضاعف ضجره، وتضخم سأمه، فراح يبحث عن مغامرة، يتخطّى بها الملل، الذي يغمره: «إن لي نفسا أفسدتها حياة المجتمع الراقي، وخيالا قلقا، وقلبا لا يشبع من جوع. لا شيء يرويني. فسرعان ما آلف الألم واللذة كليهما. إن وجودي ليزداد فراغا يوما بعد يوم. ولم يبق لي إلا مخرج واحد: السفر. وسأسافر متى استطعت ذلك. غير أني لن أسافر إلى أوروبا، وقاني الله شرّ ذلك. بل أسافر إلى أمريكا، إلى جزيرة العرب، إلى الهند. وقد أقضي نحبي في الطريق»[1] . تحقق لبتشورين ذلك، فلم يذهب إلى أمريكا، ولم يختر الهند، إنما اتجه إلى فارس، ربما في طريقه إلى جزيرة العرب، فهي البلاد التي تقع ما وراء فارس. لكن الأنباء سرعان ما وردت بموته، إثر عودته منها، فهل اكتفى بتلك البلاد أم أنه تخطّاها إلى ما وراء ذلك؟ سكتت الرواية، ولَم تكشف عن ظروف موته الغامض، إن كان قد حدث.

من أين استمدّ «بتشورين» رؤيته للعالم؟ استمدها، في تقديري، من تجربة المؤلّف، وظروف عصره، وأصبح من المتعذّر الآن، الفصل بينهما، المؤلّف وقرينه السردي، فقد أصبحت الشخصية قناعا، لمؤلّف لم تتوفّر له فرصة الحياة، ليكشف عن مجمل أفكاره، فدسّ نبذا منها في طيات كتاب ممهور بإمضائه، وهو كتاب لا يمتثل في ترتيبه لأعراف الكتابة في عصره، إذ لم يراع الترتيب الزمني لأحداثه، ولم يلتزم بالأسلوب السردي الشائع عند الكتاب الروس، في القرن التاسع عشر، فقد أحلّ المؤلف العلاقات السردية الرابطة بين الأحداث، محل العلاقات المنطقية الناظمة لها، ولهذا تتجاور الأحداث، أو تتداخل، أو تتعاقب من دون أن ينتج حدث فيها عن، حدث سابق عليه.

شرع «ليرمونتوف» في كتابة أجزاء متفرقة، نشرها كلا لوحده، قبل أن يتولّى جمعها في كتاب؛ فإذا بها رواية لا يظهر الترابط السردي في أحداثها، من الوهلة

(1) م. ن، ص69.

الأولى، لكن حكايتها متماسكة، وتدور حول مغامرات شاب نبيل، عازف عن المشاركة الجماعية، ومشغول بالمغايرة، بما يجعله متبرما طوال يومه، فيقوم بأفعال خادشة للقيم العامة، ولا يجد في نفسه قبولا لتعديل سلوكه، أو الاعتذار عن أخطائه، بل يتباهى بها، وكأنه يسرّ بما تتركه من أثر مزعج، في نفوس الآخرين. والحال هذه، فيجوز النظر إلى فصول الرواية الخمسة، بوصفها قصصا متفرقة، ومكتفية بذاتها، وفيها يقوم «بتشورين» بأدوار متعددة، فمرة يروي الأحداث بنفسه، ومرة تروى عنه، وثمة جزء عنه بعد اختفائه، وثمة أجزاء تنبثق من أوراقه الشخصية، فالرواية قصص متناثرة من ناحية البنيات السردية، لكن شخصية «بتشورين»، تتمرأى فيها كلها راويا أو مرويا عنه، فتشدّها إلى وحدة سردية حولها، وليس حول حدث بذاته. ولم تكن هذه الطريقة في بناء الأحداث شائعة آنذاك. فقد تأخر ظهورها إلى النصف الأول للقرن العشرين، ولو لم تنتظم تلك النبذ المتفرقة في سياق كتاب لاعتُبرت قصصا متناثرة، لكن جمعها بين دفتي كتاب، بدون مراعاة التدرج الزمني، لحياة الشخصية الأساسية فيها، جعلها مرايا عاكسة لحياة «بتشورين» القصيرة، ومصيره المأساوي.

أحسبُ أنني أعرف «بتشورين» أكثر من معرفتي بـ«ليرمونتوف». ويغمرني العجب من رواية صغيرة شقّت طريقها في عالم السرد مثالا للاعتراف الصريح بالرذائل؛ فبتشورين لا يرعوي في تبنّي الدناءة، والجهر بها، وكأنه يهجو عصرا تفتح فيه النفاق الحديث على خلفية نبل العصور الإقطاعية، ويذكرني أمره بما ذهب إليه «هيغل» من القطيعة التي يريدها بطل الرواية مع الجماعة الحاضنة له، والارتماء في الأنانية المجافية للأخلاقيات العامة، وهو بذلك يطور موقفا نقيضا لموقف البطل في العصور القديمة، حيث يكتسب البطل شرعيته من الانتماء إلى الجماعة، كما جرى تمثيل ذلك في الآداب الملحمية، وآداب الفروسية. يدافع البطل القديم عن مثل جماعية، ويراعي أعرافا راسخة في وجدان الجماعة، التي ينتمي إليها، فيدافع عنها، ويموت دونها مضحّيا بنفسه. أما البطل الحديث، فقد تنكّب لكلّ ذلك، فانكفأ على ذاته، وانتمى إلى نفسه، لم يكتف بتشورين بذلك، إنما بالغ في التغنّي بسلوك عدواني، أثار في نفسه البهجة، بمقدار ما ألحق من أذى بالآخرين، ولعله في كل

ذلك، كان يهجو طبقة روسية صاعدة، أو ربما فئة نافذة، أفرزتها الإمبرطورية الروسية في أول عهدها.

وصف دوستويفسكي ليرمنتوف بأنه كان ساخرا، ونزويا، ومتذمّرا، ومسكونا على الدوام بعدم الإيمان حتى بإلهامه الذاتي، ولو كفّ عن الانشغال بشخصية المثقّف الروسي المريضة، لكان نظيرا لبوشكين[1] . وينحدر ليرمونتوف من طبقة النبلاء، لكن الانحدار من طبقة شيء، والانتماء إليها شيء آخر، فمسار الحياة، والتجارب الشخصية، ورؤية العالم، تنتهي بالمرء إلى غير ما يفترض به أن يكون، وبخاصة في عصر بدأ فيه أفول النبلاء بدواعي التحديث والتمدّن. وبمعنى من المعاني لم تهضم الأرستقراطية الروسية، ممثلة بالإمبراطورية القيصرية، احتجاجات جيل ليرمنتوف، سواء بتمثيله النهاية المأساوية لبوشكين، الذي قتل في مبارزة، استهلمهما ليرمونتوف في قصيدة له، أو في سلوكه العام الذي تسبّب بنفيه إلى القوقاز أكثر من مرة، لأنه أمسى موضوع شبهة في معارضة القيصرية. وهو سلوك شائع في أحوال مماثلة.

ومهما يكن، فليرمونتوف وبتشورين يتقاسمان انتماء مبهما، فلا هما بالنبيلين الكاملين اللذين يجدان كفايتهما في ظل الإمبراطورية الحاضنة لهما، موقعا، ورتبة، ولا هما معدمان يشقّان طريقهما الفردي، لكي يعترف بهما في ظل نظام قيصري طارد للدخلاء، فسلوكهما مستعار من تقاليد النبالة الآفلة، لكنهما يجهران بالعدوانية له، وبمعنى من المعاني يستغلان أعرافا إمبراطورية، لكنهما يبطنان سخرية منها. إن المبازرة تقليد روسي لاسترداد الكرامة، والثأر، وربما الانتقام، فهو عرف سابق للقانون، يلجأ إليه الرجال للانتصاف، أو الانتقام، حيث لا يجوز الهروب من شرط اجتماعي ينتهي في الغالب بجريمة معلن عنها، وإن كان في عصر ليرمونتوف، قد ظهر تقييد شكلي له، باللجوء إلى ممارسته بعيدا عن الأنظار، ولكن أن يذهب المؤلف، وقرينه ضحية لذلك العرف، فيبدو وكأن العرف مارس شرطه في الانتقام من المؤلف، وقرينه السردي؛ لأنهما عاشا فسادا في النظام القيمي السائد.

---

(1) فيودور ميخايلوفيتش دوستويفسكي، يوميات كاتب، ترجمة عدنان جاموس، دار أطلس للنشر، دمشق، 2017، ص618.

وُصف ليرمونتوف بأنه شاعر الرومانسية الروسية، وهو يتنزل في قلب تلك الحقبة، فللطبيعة مكان في شعره ونثره، كما هو شأن الرومانسيين في انجلترا وألمانيا وفرنسا، وهو يجيد اللغتين الأخيرتين، وإلى ذلك، فقد كان عليلا كأنه بطل رومانسي، لكن الشخصية الرومانسية لا تعرّف بذلك فقط، إنما تعرّف، أيضاً، بمجافاتها الجماعة، والقطيعة معها، ولأنها تشعر بأنها في في المكان الخطأ، فهي تزدري نفسها ومجتمعها. ففي وقت يتعذر عليها فيه الانتماء إلى القطيع الاجتماعي، يستحيل عليها الحياة بعيدا عنه، فيتلبسها سخط ضد الجماعة، إما بتبني موضوعات تافهة، أو الجهر برذائل شخصية، ترى فيها وسيلة لخدش حال لا ترغب فيها، وينتهي الأمر بها إلى نوع من العدمية. من الصحيح أن الطبيعة موضوع حاضر في مدونة ليرمونتوف السردية، والشعرية، لكن ذلك الموضوع، يتوارى أمام إعلانه القطيعة مع العالم، الذي عاش فيه، فبتشورين لا يتوانى الانتقال من حال من الاستياء، إلى الرفض، إلى الإنكار، فالانتقام. فلا هو هنا ولا هو هناك، ويأتي موته في مبارزة علامة على رفضه المضي في الخطأ.

خيّم على «بتشورين» الإحباط الرومانسي، نتيجة إحساسه بأنه نّبذ من مكان أليف، لطالما تطلّع إلى العيش فيه، وأبعد إلى مكان غريب عنه، فانقلب إحباطه سأما صريحا، عبّر عنه بأفعال مشينة، تجاه الأشخاص المحيطين به، والذين كان يستخفّ بهم دونما مسوّغ، وأول ما جهر به، فراغه من الحس الإنساني، وشحة الرأفة في نفسه، وخلوه من الرحمة، وافتخاره بالتلاعب بمشاعرهم، نساء ورجالا، أما بسوء المعاملة أو الإهمال المقصود، بوضعهم تحت طائلة انتظار عابث. وليس من العجب أن يكون شاب وغد مثار إعجاب الآخرين، في حقبة فاصلة توارى فيها البطل الأخلاقي، وارتسمت فيها أولى ملامح البطل الأناني في السرد، فقد كان البطل القديم يعيش ختام حقبة في طريقها إلى الأفول، فيما دشن البطل الجديد، لظهور عالم حديث في السرد، تحتل فيه الفردية موقعا رئيسا، فلا تثريب على الجهر بأخلاقيات مضادة، للنسق الثقافي القديم، ففيما كان البطل القديم يرسم هويته بالانتماء إلى الجماعة، فيدافع عنها، وينهل منها مشروعيته، ظهر البطل الجديد منفصلا بهوية فردية، فهو غير منتم لجماعة، ومنشق عنها بوعيه.

يعيد تصرف «بتشورين» إلى الأذهان ثنائية السيد والعبد، ولم تكن روسيا في ذلك الوقت بمنأى عنها في وجود ثنائية النبلاء والأقنان، فيجب إن تقبل أفعال النبلاء من أتباعهم كائنا ما كانت طبيعتها ونتائجها، وقد تحدث تلك الأفعال في نفوس النبلاء حبورا يعزّز المكانة الاجتماعية، فضلا عن إشباع النزوات الخاصة، التي قد تكون هوسا مرضيا بالتسلط على الآخرين، والنيل منهم، وكل ذلك محتمل، حينما لا يبدي المغلوب رفضا صريحا لسلوك الغالب، فالرواية رسمت صورة الركود الاجتماعي في روسيا، ومهدت لتغيير محتمل في الأدوار، بأن عرضت الخمول الإمبراطوري، الذي خيم على روسيا، ورسمت العلامات الأولى لتذمر الإنتلجنتسيا الروسية الصاعدة، وهي إنتلجنتسيا ملتبسة في وعيها ودورها، فمازال التراتب الفئوي، والطبقي، والقومي، عالقا بها، ومازالت أفعالها الشائنة تجد لها مشروعية، لكن صورة الآخرين ارتسمت موضوعا للقهر، والإذلال، والإهانة.

تنزّلت شخصية بتشورين في المنطقة الغامضة لمفهوم البطولة، فهو ليس بطلا فاضلا، لكن الفضل لا يغيب عنه كليا، كما أنه ليس شريرا بإطلاق، على الرغم من أن أفعال الشر لا تنقصه، فيقترض من سجايا الأشرار، والفضلاء، ما شاء له من دون أن يرتب أية مسؤولية على نفسه، وتلك أفعال غير معهودة، في بناء الشخصيات الروائية، ولم تلق عناية من القراء باستثناءات نادرة، ومنها ما قوبلت به شخصية بتشورين؛ فالبطل الوغد يصبح مثار إعجاب القراء، لقدرته على الاعتراف بمساوئه، والجهر بها، في مجتمع ينتظر بشغف الفضائل، ولا يتوقع الرذائل.

ستظل رواية «بطل من هذا الزمان» تثير جدلا حول شرعية الوقاحة في السرد، ومدى مقبوليتها، من قرّاء يتطلعون إلى تنقية أبطالهم من الرذائل، وتنزيههم عن الكراهية القومية، وتسامحهم مع أصدقائهم، وتهذيبهم مع النساء. وفي كل ذلك، تطرح الرواية مواقف، لا تتوافق مع التوقعات التقليدية، لقرّاء جرى تنميط علاقاتهم، بأبطال إيجابيين ينوبون عنهم في سلوك نبيل، وأخلاقيات رفيعة، وقد ظلت معظم الأجوبة معلّقة، ولا سبيل إلى معرفتها، إذ قضى الكاتب وقرينه، وهما في مقتبل العمر، بطريقة عنيفة؛ فاندمجت دائرة الواقع بدائرة السرد، وأصبح الكاتب يتمرأى في شخصية روايته، كما تتمرأى الشخصية في هوية كاتبها.

4. سرد شبقي يتوشّح بالبراءة.

أشيع في الآداب الحديثة أن رواية «لوليتا» لفلاديمير نابوكوف، رواية إباحية لا تهمل وصفا يستثير الغرائز إلا وجاءت به، إلى درجة حذّر كثيرون من الاطلاع عليها، لما فيها من الفحش المكشوف. ويجانب هذا الوصف الحقيقة كلّ المجانبة، ويتنكّب لها، فما من شيء فيها له صلة بذلك؛ فإن كانت الرواية قد وصفت بما ذكر، فذلك نتاج قراءة إسقاطية لها صلة بمن توهمها في تلك الصورة، لا بما تنطوي عليه من وقائع وأحداث، إذ لا تتضمن جملة يمكن إدراجها ضمن الأدب الإباحي، وكما جاء في مقدمتها، فلا وجود لـ«عبارة نابية واحدة في الرواية كلها»[1] .

لم يكن غرض «نابوكوف» كتابة حكاية جنسية صادمة، بل تحدّى أكثر التابوهات عصيانا على التناول، لا لمحض ما يوفّره هذا الفعل من إحساس بالمروق نحو عوالم غير مطروقة، بل للسعي وراء الحقيقة أينما كانت، طالما كان هذا السعي خليقا بضخّ الحيوية والتوهج في اللغة والفن»[2] . ويستبعد أن تكون غايتها الإغواء السافر، إنما كبحه بالإفراط في الشغف به؛ فالمبالغة في وصف الإغواء لا يراد منها الترويج له، إنما الاعتبار بنتائجه، فللخيال المنحرف وظيفته، التي تقترح فضحا لما يتستّر عليه المجتمع، وأرجّح تأويل «لوليتا»، على أنها نسخة سردية من الأدبيات المعارضة لتملّك الأنثى من طرف الذكر. على أنه يمكن إدراجها في سياق أدب التهويمات الآيروسية، التي تمكث في مخيال رجل شارف على العجز، بجسد صبية لم تبلغ من النضج الأنثوي، رتبة التبادل الحسي. وعلى هذا غاب التكافؤ في الرغبة بين الطرفين، إنما جرى الاحتيال على رغبة تملّك استيهامية، باحتيال مضاد، قوامه التهرّب، والعجرفة، والتمرّد.

فضحت رواية «لوليتا» هوس بعض كبار السن بالفتيات اليافعات، وهو هوس يختلق ذرائعه، ويصطنع حججه، ويبني دعائمه بمهارة، ثم يستقيم أمره ملاذا ممتعا لرجال غمرهم القنوط الجسدي، فصارت الأجساد الأنثوية اليافعة، مثار إغواء لإرواء

---

(1) فلاديمير نابوكوف، لوليتا، ترجمة خالد الجبيلي، منشورات الجمل، بيروت-بغداد، 2012، ص7.

(2) تطور الرواية الحديثة، ص307.

ظمأ شبه منطفئ. مثّل ذلك «همبرت همبرت» في اعترافات مسرفة في جرأتها. لم تكتف الرواية بالحبكة، ومدارها شغف هوسي بصغار النساء، إنما أدرجت، في تضاعيفها، كشوفات التحليل النفسي حول ذلك الشغف، وبذلك انتقلت وظيفة السرد فيها إلى غاية أخلاقية، لأنها «تشكل حالة دراسية» لفضح «النزعات الخطيرة» و«الشرور المرعبة» في النفس الإنسانية، وبطلها يعترف «بأن إرضاء شهوته، حطّمه أكثر مما أنعشه». وفكرة الإحساس بالدنس، رافقته أينما ارتحل، وحيثما حلّ، ففي طوافه برفقة «لوليتا»، قطع خلاله مسافة آلاف الأميال، أقرّ بأنه «دنّس أرض الولايات المتحدة الأميركية»، لأنه كان يرتحل لتضليل ملهمته بأنه يحبها، فيما كان يريد الاستمتاع المرضي بها.

ترددت فكرة الإحساس بالذنب في خواطر «همبرت همبرت»، وإذا ما جرى رصد سلوكه عبر مبدأ تنضيد الرغبات، فلا يبرز إلا إحساس بالخطأ، لا ينفك يتعاظم بمرور الأيام. فقد سيطر عليه هوس، قاده إلى نهاية مشينة، فسيق إلى قفص الاتهام. من الصحيح أنه اندفع في التعبير عن أهوائه، لإغواء فتاة دون الثانية عشرة من عمرها، لكن استرجاعه لتلك التجربة خيم عليه شعور بالخطأ، ودفاعه الطويل عن نفسه، شابه تأنيب ضمير، فقد ترك العنان لنوازعه المرضية، أن تعبّر عن نفسها دونما كوابح. ومع أن النزوع الأخلاقي، توارى في ثنايا الأحداث، لكنه لم يخف على قراءة نقدية، لا تُشغل بظاهر الأحداث، بل تغوص في العِبر القابعة تحتها.

سعى «همبرت همبرت» إلى إشباع رغبة، قوامها الاستمتاع بصبية تخطّت لتوها العاشرة من عمرها، بدون أن يعترف، بأن شرط المبادلة بالاستمتاع، غير متوافر بين الطرفين، وسرعان ما أدركت «لوليتا» هدفه، فمنحت جسدها بتمنّع ظاهر، لكنها سيطرت على مشاعرها المضادة له. ومع صغر سنها، فقد ظهرت لعوبا، استدرجت الكهل المتصابي، إلى مواقف انتهت في الغالب بالإذلال. ولم يتعلّم هو من أخطائه، فشعوره بالذل، زاده مضيا في الإغواء، وبذلك ارتسمت له، صورة رجل مفرط في رغباته الاستيهامية، فلا يعرف الارتداع. غير أن «لوليتا» قاومت ذلك، إما بالهروب أو بالتجاهل، أو بالاستجابة المصطنعة، التي لم تنبع عن رغبة فيه، فمراوداته لها، لم تلق قبولا في أعماقها، على الرغم من استجابتها الظاهرية لها.

وعلى هذا، فرواية لوليتا منازعة بين براءة لا تخلو من خبث طفولي، ورغبة رجل كبير بجسد طري، يكون موضوعا لافتتانه، ولَم يكن القصد من هذه العلاقة، الإثارة العارضة، قدر ما هي مثال، يفضح حالا من عدم التوافق، بين حاجتين ورغبتين غير متوافقتين. ولم يخف السرد كيف تلاعبت أنثى غضّة بذكر على مشارف الشيخوخة، ولَم يوارب في فضح الإمعان بشهواته التي تنكبح مرة بعد مرة، فتؤدي به إلى مزيد من الإحباط، والانتكاس، وهذه متوالية من الأحداث، شكّلت نسيج الرواية؛ فالسيطرة على الأنثى، بغاية امتلاك جسدها، كان الوجه الأول للحافزية السردية في الرواية، فيما كان وجهها الثاني، التمنّع بغاية الإذلال، وكلما مدّ الرجل من حبل صبره، قوبل بدلال صبياني، لايفي بما يريد، فالأفعال التكرارية المدعمة بطمع الشهوة، تنحبس في الجسد، فتزيد من الشبق، وتقود إلى الاستيهام. وعلى هذا وصف همبرت همبرت بأنه: مهووس، شهواني، وغد، مغتصب، محتال، مراوغ، متهتك، مخادع، منحرف، دنيء، متهور، عصابي، جشع، صفيق، فاسق، عدواني، سادي، شاذ، مختل، جانح....الخ.

يمكن المضي في رصف مزيد من النعوت، التي نثرت في متن الرواية عن ذلك الرجل العصابي، لكنّ الدافع الباعث على كل ذلك، هو الاندفاع الأهوج إلى جني ثمرة لذة، هي مزيج من المتعة، والألم، في حالة غير سوية من العلاقة، بين الرجل والمرأة، وتلك العلاقة غير المتكافئة، فضحت مهووسا دمّر حياته، ليبرهن على ضرورة رغبة شاذة؛ فكلما أعرضت عنه «لوليتا»، زاد في ملاحقتها، وأخطأ في تأويل سلوكها، بأنه تمنّع قابل للاسترضاء. على أنه لا يصح تبرئة الصبية، من الشهوانية والكراهية، وقد توازى في سلوكها خطان: أولهما الاستجابه له، وثانيهما ازدراؤه، فعلى الرغم من أنها قاومت رغبته في امتلاكها، لكنها كانت تحتمي به في كثير من الأحيان، فجاءت حياتهما خليطا من الهروب والرقابة، وقوبل السخاء بالمكر، إذ أدركت الفتاة غاية الرجل، واستجابت له بعزوف دفع به لطلب المزيد، فكانت تتعمد إهانته، حينما رأته يفرط في رغباته.

قدّمت رواية «لوليتا»، فيما أرى، مثالا على إخفاق فكرة الامتلاك الذكوري للأنثى، وهي فكرة لها نسب عريق في التاريخ الاجتماعي والديني، وطرحت بجرأة

القضية الشائكة في العلاقة بينهما، فالمرأة تتمنّع كلما بالغ الرجل في المراودة، وبدل أن يكفّ عن ذلك، ويعيد تهذيب نفسه باعتباره شريكا، يمضي في ابتكار الحيل لامتلاكها، وحينما يعجز عن ذلك، يلجأ إلى ما يتوهّم بأنه الحل: سلوك مراوغ مدعوم بإسراف مالي، يراد منه عزل الأنثى عن العالم، والاستمتاع بها، ولا تقاوم الأنثى ذلك، إلا بالاحتيال المضاد. ظهر الرجل في الرواية، بوصفه الفاعل الأساسي في تحفيز الأحداث السردية، لكن تحت الغطاء الشفاف توارى أمر مغاير، فـ«لوليتا» هي الفاعلة، وهي المحرّك للأحداث. إن تلاعبها بـ«همبرت همبرت» وتركه في المنطقة الرمادية، بين الاستجابة والرفض، جعله مستجيبا، تحكمه ردود الأفعال، وليس صانعا لها، وفقد القدرة على تحديد الخط العام لحياته، وحياتها، فكان مسترضيا أكثر منه مقبولا.

لم تغب اللوائح الآيروتيكية عن الرواية، فهي كثيرة التكرار، لكنها ما هدفت إلى إثارة غريزة سوية، إنما لإيقاد رغبة منطفئة، بجسد بعيد المنال. وكلما مضى السرد في وصف العلاقة غير المتكافئة، بين همبرت ولوليتا، ارتسم إصرار عجيب منه على امتلاك جسدها، فيما أظهرت هي عزوفا عن الانصياع له، حتى تحوّلت الأحداث إلى نوع من الملاحقة الدائمة، والترحال الطويل، وفيه يتوسّل الرجل فتاة غرّة، بسخاء المسترضي، الذي لم يعد يرى غير الجسد الطري، علامة في طريق الضلال، الذي انساق إليه. وتجلت تلك اللوائح بالتشهي الجنسي الدائم لجسد لوليتا، والسعي إلى السيطرة عليه، حتى بدا أنها شهوة عجفاء، توقفت عند رتبة الاستيهام، ولم تتجاوزه إلى فعل جنسي، يروي جسدا مهيئّاً لذلك، وقادرا عليه. فقوة جذب لوليتا، تنتهي برجل يرغب أكثر مما يفعل، وتقرير همبرت همبرت، أشبه ما يكون باعتراف عن عجزه، بترويض صبية لم يفصح جسدها عن استعداده للقبول به، فشغل بتدوين استيهاماته بمثال جمالي، عازف عن مبادلته المتعة، وغير مثمّن لاشتياقه الدائم؛ فأراني أقترح تأويل حالته بالسلب، فهو يستمتع بوصف حال ممتنعة عن الرغبة أكثر ما يعمل على تحقيقها، لأنه عاجز عن ذلك، فالآيروتيكية مصدرها النقص وليس الاكتمال، وغايتها الظمأ وليس الارتواء، ولهذا يخترق الخيال الفنتازي، تقريره المسترسل، ما يكشف قنوطا غمره لأنه واصف، وليس فاعلا، وهو نمط من «التصعيد»

الفرويدي، الذي يستبدل الخيال بالرغبة المعطلة.

لقد ارتسمت في تقرير همبرت صورته شبقا، ولطالما كانت الإثارة مغذّيا رئيسا من مغذّيات الشبق، لكن الاستيهامات أضفت على السرد، رغبة متعثرة، لا يستطيع همبرت فتح الأفق أمامها، فمضى في التغنّي بها، كمكافئ للشغف المقيّد بجسد لوليتا. وقد صار من الشائع في الأدبيات النسوية، القول بأن الآداب الإباحية، مصدرها توق الذكور للهيام بجسد أنثوي يتعذر امتلاكه، فقد انتهى همبرت في إحلال الخيال الشبقي محلّ الفعل الجنسي. وقد تعرض هذا التحويل إلى جملة تعديلات، فانتهى باعتراف كامل، إذ اشتق لنفسه هوى اتخذ صورة رغبة مرجّأة، فلا عجب أن يفصح السرد الابتدائي، الذي دشّن لأحداث الرواية، بأن النص، ينطوي على «تعابير بهتت وفقدت بريقها بسبب المراوغات التافهة والمبتذلة». ولا يراد بالمشاهد الحسية سوى «تمجيد الأخلاق»، وشخصيات الرواية ليست «مجرد شخصيات تنبض بالحيوية في قصة فريدة من نوعها: بل إنها شخصيات تحذرنا من نزعات خطيرة، وتبرز لنا شرورا مريعة»[1] .

هل راعت «لوليتا» أعراف الكتابة الإباحية، أم أنها مدوّنة تطهير أخلاقي مغمور بالإثم؟ في الجواب على ذلك يرجّح النص كلا الأمرين، فقد أفاضت في وصف شهوة رجل مسنّ لجسد صبية، وقد عمل المستحيل للاستئثار به، ببذل الجهد والمال، وطوال ذلك كان منغمسا في خيال جنسي يشده إليها، وكلما امتنعت عنه، اشتد استيهامه بها، فاستعذب ذلك، ومضى فيه مراودا، لا يصده أمر عما استحكم في خياله من رغبات، لكنه انتهى شاعرا بالخطأ، فالمراودة انتهت به إلى رجل خاطئ، استجاب لرغبة لم تكافأ بمثيلها، لأنها قامت على هوس، لم يأخذ في الحسبان الفوارق، في الاستعدادات الجسدية، والأمزجة، والعمر، والرؤية للعالم. لاخلاف بأن لوليتا مراهقة لعوب، تظهر غنجا، وتخفي خبثا، لكنه سلوك لا يخلو من البراءة، ونزق الطفولة، والاحتجاج، والامتناع، ويقع قبوله العام، إذا ما جرى تفسيره، في ضوء شروط العمر، والتجربة، ولقد تأخر همبرت همبرت، قبل استعياب ذلك، وإدراكه،

---

(1) لوليتا، ص 9-8.

على أن الإبطاء المتعمّد، والاسترسال المطنب، للسرد حقق الغاية الآيروتيكية والاعتبارية للنص، فقد فاض بخيال لإرواء رغبة عطشى، وداوم على تغذية النص بذلك، لكنه انتهى بالاعتراف بأنه عمل شائن، فلا يستقيم الاستئثار بجسد لم يتفتح مع رغبة كهل مهووس.

لم تطرأ فكرة رواية «لوليتا» في خاطر نابوكوف فجأة، فقد شُغل بموضوعها نحوا من عقد ونصف، فطرق الموضوع، أول مرة، في عام 1939، بقصة قصيرة لم ينشرها، وعاودته الفكرة خلال الحرب العالمية الثانية، ثم لازمته بعد هجرته إلى أمريكا، فانكبّ عليها في ختام عام 1953، وفرغ منها في ربيع السنة التالية، ولمّا واجه صعابا في استكمال أحداثها كاد يتلف النسخة الخطية للرواية، لولا أن أنقذتها زوجته في اللحظة الأخيرة. ولأنه طرق موضوعا جريئا له صلة بولع كبار الرجال بالصبايا، وهو مثار استياء المجتمع الأمريكي، ولأنه كان أستاذا في جامعة «كورنيل»، اقترح نشرها من دون أن تحمل اسمه، فاعتذرت دور النشر كافة عن ذلك خشية محاسبة القضاء الأمريكي، ولمّا يئس من نشرها أرسلها إلى الناقد «إدموند ويلسون»، وهو صديق له، وصاحب كلمة نافذة في الأدب الأمريكي في منتصف القرن العشرين، فوجدها هذا غير ذات قيمة بعد أن اطّلع على نصفها، على الرغم من إلحاح نابوكوف عليه في إكمالها، لأنها «رواية أخلاقية رفيعة المستوى»، وبذلك فقد الأمل في نشرها إثر رفض الناشرين لها أو الطلب إليه بإجراء تغييرات بالغة عليها، من أغربها تحويل الصبيّة «لوليتا» إلى صبيّ، فأرسل نسخة مرقونة على الآلة الكاتبة إلى وكيلة أعماله في باريس التي عرضتها على دار نشر «أولمبيا» المعنيّة بنشر «الكتب الإباحية» فقبلت الدار نشرها «شريطة ذكر اسم مؤلّفها على الغلاف، فقبل نابوكوف هذا الشرط»، وظهرت في نهاية سنة 1955 ضمن سلسلة الكتب الإباحية.

وسرعان ما تحمّس لها عدد كبير من كبار الكتّاب، منهم «جراهام غرين»، الذي هلّل لها بمقال جعلها على كلّ لسان في الأوساط الأدبية، وما أن علمت إدارة الجمارك الأمريكية بموضوع الرواية حتى منعت دخولها البلاد، فلاذ نابوكوف ببعض أصدقائه العاملين بالصحف والمجلات لنشر فصول منها بهدف اختبار ردود فعل الجمهور الأمريكي، ولكن السلطات الفرنسية، في سنة 1956، حظرت بدورها توزيع الرواية

باعتبارها مسيئة للأخلاق العامة، وأصبح أمر الرواية رهين أروقة القضاء الفرنسي الذي لم يفرج عنها إلا بعد سنتين، وخلال ذلك نشرت إحدى المجلات الأمريكية نحوا من ثلث الرواية، فسارع عدد من الناشرين الإيطاليين والفرنسيين والألمان والسويديين إلى الاتفاق مع المؤلّف على نشر ترجمات للرواية بلغاتهم، ثم حدث أن ظهرت نشرة أمريكية من الرواية بالإتفاق مع الناشر الفرنسي الأصلي، وحالما عرضت في المكتبات في منتصف عام 1958 حتى بيع منها مئة ألف نسخة في غضون ثلاثة أسابيع،، وقبل نهاية تلك السنة تعاقد نابوكوف مع إحدى الشركات السينمائية لإظهارها في فيلم[1] .

5. في حقول الأزهار الأنثوية.

دوامت على قراءة الرواية النسوية، واستمتعت بها، وكتبت كتابا عن «السرد النسوي»، رأيت فيه سردا ممتعا، لأنّه يتولّى تمثيل عالم مركّب، من الرغبات الأنثوية المقموعة، وقد اتخذت صيغة الأسئلة الكبرى، التي تتصل بحرية المرأة، وهويتها، في عالم غير مؤهّل لذلك، فيشق السرد مسارا يخالف فيه توقّعات القارئ، ويدفع به إلى التفكير الواعي أكثر من الاستمتاع القائم على التماهي مع العالم الافتراضي، وذلك عندي هو المتعة في القراءة. وأريد أن أقف على المشترك الأنثوي، في السرد النسوي العابر لحدود الأوطان، والثقافات، قصدت بذلك الحب الذي يتخطّى الأزمنة والأمكنة، فلا يعترف بحدود، بل يتخطّى العوائق، لأنه يغذّي صاحبه بمعنى خاص للحياة، وهو حبّ يتعثر بالتحيزات الثقافية، وقد يحتال عليها، ويتحوّل إلى ولع سرّي بالآخر.

اخترت ثلاث روايات لكاتبات لهن مكانة مرموقة في السرد الحديث، وهن: العراقية لطفية الدليمي، والتركية أليف شفاك، والتشيلية إيزابيل ألليندي، وتعالج رواياتهنّ موضوعات، لها صلة بعلاقة المرأة بالرجل، لكنها تقيم فرضياتها السردية، على قاعدة مشتركة، لها صلة بحال المرأة في المجتمع الحديث، وقد رأيت أن المشترك

---

(1) رمسيس عوض، فلاديمير نابوكوف: حياته وأدبه، دار الهلال، القاهرة، ص 158-177.

الأعلى فيها هو الشغف، الذي قد يحول دون التبصّر بالواقع الكابح للرغبات الأنثوية في التواصل.

لا تغيب المرأة عن السرد النسوي، بل تتبوأ المقام الأول فيه، غير أنّ صور النساء ترتسم بطبقات، تبدأ من المرأة التابعة لغيرها، وتنتهي بالمرأة المستقلة بذاتها، ولكن صور المرأة بين هذين الحدين تتكاثر في السرد النسوي، وسيرورته بيان سجل الكفاح في الاستقلال عن السلطة الأبوية، ويعود ذلك إلى استلهام الصراع الذي تخوضه المرأة في الواقع الاجتماعي، وهو صراع يلهم الكاتبات الغوص فيه، كلما تخيلن أنهن استنفدنه، وفي هذه الحدود الوسطى تظهر الشخصيات النسوية، متشحات بنوع شفّاف من العزلة، متحصنّات بذواتهن، ومستغنيات عن الرجال، في ضرب رفيع من الكبرياء، لكنهن يَهْفَون بقلوبهنّ إلى رجال أشدّاء، في إدراك معاني العشق، الذي لا يقبل الإذلال والتبعية. ولائحة السرد النسوي المعبر عن هذا الموضوع طويلة في تاريخ الأدب الحديث، ومن نماذجه المميزات: جين أوستن، وشارلوت برونتي، وفرجينيا وولف، وأنيتا ديساي، وغادة السمان، ودوريس ليسنغ، وكاترين مانسفيلد، ومرغريت دوراس، وسفيتلانا أليكسييفيتش، وتوني موريسن.

غير أنني وجدت أن لطفية الدليمي، وأليف شفاك، وإيزابيل ألليندي يكتبن بعمق عن نساء يكافحن من أجل اكتشاف هويتهنّ الأنثوية، ومع أنهن يمعنّ في العزلة، وينحدرن من خلفيّات ثقافية متنوّعة، فإنهن فاتنات، وراغبات، وقد تقطّعت بهنّ السبل في المنافي البعيدة، أو البيوت المهجورة، وانهارت أحلامهنّ في الشراكة، فهنّ منبثقات من تاريخ أنثوي مغرق في الألوان، الزهور، والعطور. وإلى ذلك فالمشترك السردي الأعلى الجامع، انشغالهن بحال المرأة في عالم امتنع عن قبولهن، إلا بمزيد من الصبر، والمثابرة. وتخترق قصص الحب مسار السرد فيما يكتبن، ما يكشف عن بنية وقع تأكيدها بالتكرار، من دون أن يطرأ عليها تغيير كبير، فالثابت البنيوي فيها، هو العزوف عن شراكة عرجاء، مع رجل لا يرتقي إلى درجة العشق، ويقف دون تقدير معنى الأنوثة، فتبحث المرأة عن غيره، ولكن لا يستوي أمرها إلا حينما تخوض مغامرة جريئة، في انتزاع حريتها. وفضلا عن الاحتفاء بالهوية الأنثوية، تزهد المرأة بحياة رتيبة، ويخالجها حلم بلقاء رجل أثيري، وتناجي ذاتها بلوعة على خلفية انهيار

مجتمعي عام؛ فلا تكاد تستقرّ على حال لأّن الحزن خدش أعماقها، وقد تعرّضت لرضّة نفسية، فلا يستقيم أمرها بعد ذلك.

أشرتُ إلى أنني سبق لي أن أدرجت «معظم السرود النسوية في سياق نصوص المتعة، تلك النصوص التي تزعزع معتقدات المتلقّي، وربما تخرّبها، فتخلّف لديه إحساسا بأنه يقرأ نصوصا لا تنسجم وما عهده من تخيّلات موروثة عن العالم الذي يعيش فيه، فهي تضمر نقدا له، وتبرّما به، وبكل ذلك، تستبدل رغبة في حريات فرديّة، مغايرة للحريات الجماعية المبهمة التي تواطأ عليها الآخرون. إلى ذلك تقوم بتمثيل تجارب نسوية، لا تعرف الولاء، وفيها من الخروج على الأعراف، أكثر ما فيها من الامتثال لها، فتتحرّك في مناطق شبه محرّمة، وتُحدث قلقا في الانسجام المجتمعي، لأنها تريد أن تقطع صلتها بالموروث، حينما تشكّ في كفاءته وجدواه. وهي بمجموعها تختلف عن الكتابة الباعثة على الارتياح، التي تستجيب لتوقّعات المتلقّي، وتشبع رغباته، وتتوافق مع الأعراف السائدة. فبراعة السرود النسوية، هي فيما تترك من أسئلة لا ما تخلّف من استرخاء»[1] . وهذه الخلاصة تعبر عن جوهر النصوص السردية سأتوقف عليها هنا.

كل سرد أصيل تبدأ الأحداث والشخصيات فيه، بحال وتنتهي بحال مختلفة، فلا مكان للرتابة لأن الشخصيات تتفاعل مع العالم الذي تعيش فيه، فتعدّل من سلوكها، وتعيد ترتيب علاقاتها، في ضوء التجارب التي تخوضها، والأفكار التي تكتسبها، وغالبا ما يرافق اختلال التوازن، حال الشخصية، وهي تبحث عن هويتها الجديدة. تبدأ رواية «عشاق وفونوغراف وأزمنة»[2] للطفية الدليمي بحكاية إخفاق، وتنتهي بحكاية ظفر، تبدأ بحكاية زواج «نهى جابر فؤاد صبحي إسماعيل الكتبخاني»، في المنفى، في باريس، بزوج صفيق، وطلاقها منه، وتنتهي بعشق رجل في بغداد اشتق صفاته من اسمه «نادر»، ثم الاقتران به، وبين هذا وذاك تترتب

(1) عبدالله إبراهيم، السرد النسوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،2011، ص7.

(2) لطفية الدليمي، عشّاق وغونوغراف وأزمنة، دار المدى، بغداد، 2016.

الحكاية الكبرى، وهو تاريخ سلالة الكتبخاني، بدءا بالجد الأعلى إسماعيل، وانتهاء بالحفيد جابر.

وعلى غير الاتجاه الذي تأخذه رحلات الناس في وقت الحروب، تعود نهى الكتبخاني من فرنسا إلى العراق، في وقت هجره كثيرون من أبنائه، ولازم البقية حلم الهجرة. قامت نهى برحلة معاكسة للتوغل في قلب الخطر، لكي تتولّى تحقيق تراث أسلافها من عائلة «الكتبخاني»، فقد ترك الأجداد تاريخا مخطوطا لها يصوّر أحوالها، وتقلّب مصائرها، وأحوال البلاد، مدة تزيد على قرن من الزمان، وصار ينبغي عليها أن تتولّى تحقيقه، ونشره على الملأ. تكافئ العودة الخطرة حالة الهروب الجماعي من البلاد، وتقترب من مصائر الشخصيات الأساسية، في رواية «العاشق الياباني» لإيزابيل الليندي، ولكن بشكل مقلوب، فـ«ألما» تغادر بولندا، إلى أمريكا، خشية من النازية، وتقصد «بيري» بريطانيا، في رواية «بنات حواء الثلاث» لأليف شافاك، للتخلص من ضغوط المجتمع التركي التقليدي، الذي تجلّى بالانقسام العائلي حول الدين. وهذه التماثلات ترتكز على انقسام النظام القيمي في الروايات الثلاث.

يعادل تحقيق المدوّنات ونشرها، مكافحة النسيان الذي عانته هوية العراق الحديثة، التي تعرضت للعبث في عهدي الاستبداد، والاحتلال، فصار أمر التذكير بتلك الهوية واجبا فرضه الأب «جابر الكتبخاني»، الذي عاند مغادرة البلاد، فقضى نحبه فيها، فيما تخاطف القتل والنزوح معظم أفراد عائلته. كانت رغبة الأب، أن تكون ابنته باحثة في تاريخ العراق الحديث، غير أنها فضَّلت أن تختص باللغات، فتمكنت من فكّ ألغاز المخطوطات الخاصة بسلالة الكتبخاني، وعلى هذا، فالنساء المتعلّمات الثلاث أسسن روابط سلالية جديدة، نهى في إنقاذ سلالة الكتبخاني من النسيان، وبيري في عودتها بثقافة أكسفورد إلى تركيا، برؤية جديدة للعالم، تعيد بها تعديل حال أسرتها التقليدية، وألما في حفاظها على تاريخ أسرتها اليهودية، التي أبيد معظمها، إبان الحرب.

جرى تكليف نهى الكتبخاني بتحقيق تاريخ سلالتها ونشره؛ فالجد الأعلى إسماعيل تاجر مرموق، ومستشار لوالي بغداد العثماني، ولكنه متهتّك في حياته الخاصة، ومتقلّب في ولاءاته السياسية، أما الجد المباشر صبحي، فرحّالة شغوف

بالمعرفة، والاكتشاف، لا يكاد يرتوي منهما، فيرحل إلى إسطنبول في أواخر العهد العثماني، ويتقرّب إلى جمعية الاتحاد والترقّي، ويستغرقه الفكر والموسيقى، ويقترن بامرأة غامضة الأصل، تدعى «بنفشة»، كانت جارية للوالي العثماني، وخليلة لأبيه لإسماعيل الكتبخاني، وانتهت زوجة له. وعلى هذا المنوال، تَمضي الحياة بسلالة الكتبخاني: عاصر فؤاد نشأة العراق الملكي، وعاش جابر في العهد الجمهوري، أما نهى، ابنة الأخير، فشهدت حقبة احتلال العراق، ولم تكتف الرواية بذلك، بل دمجت تاريخ العراق الحديث، بالتاريخ العالمي، فقد أصبحت الشخصيات الأساسية فيها جزءا من تاريخ الدولة العثمانية، ومن التاريخ البريطاني، والتاريخ الهندي، والتاريخ الأمريكي. فعلى وقع الاحتلال، والنزوح، والارتحال، تصاهرت الشخصيات العراقية مع شخصيات أجنبية، ولم تنغلق على حالها، بل تفاعلت مع شخصيات من أعراق، وأديان، وهويات مختلفة، وبذلك قدمت الرواية لوحة باهرة، عن عالم يتحول بشخصياته وأحداثه، بدءا من نهاية القرن التاسع عشر، وصولا إلى العقود الأولى، من القرن الواحد والعشرين.

ومادام تاريخ سلالة الكتبخاني، هو المادة السردية الأساسية في رواية «فونوغراف وعشاق وأزمنة»، فقد استأثرت «مذكرات صبحي الكتبخاني» بموقع القلب في سجل العائلة، تولّى تدوين مذكراته في نهاية الحقبة العثمانية، وبداية الحقبة الاستعمارية البريطانية، وتأسيس النظام الملكي في العراق. ومع أنه تلقّى ثقافة حديثة، انتهت به إلى معارضة أبيه، والعثمانيين، ثم الإنجليز، فقد كان شاهد عيان على تحولات كبيرة، جرت في بغداد. بدأ صبحي رجلا دنيويا، وانتهى متصوّفا، تراوده حالات الوجد، والإشراق، والكشف. ورسمت يومياته صورة الانشقاق المريع بين رؤيتين، تقليدية مثلتها حياة أبيه إسماعيل، وحديثة مثلتها حياته الخاصة. ولكنها كشفت، فضلا عن ذلك، الانقسام في البنية الاجتماعية بين الرجال والنساء، فقد أنيطت بالرجال الأعمال العامة، فيما حبست النساء داخل عالم الحريم، لتولّي مسؤوليات لها صلة بالحياة المنزلية.

وضمن إطار هذا الانقسام، ارتبط صبحي الكتبخاني ببنفشة خاتون، فعلاقتهما حكاية عبور بين عالمين منفصلين، عبور تم بالغناء والموسيقى، وهي تماثل علاقة ألما

بأشيمي في رواية الليندي، وعلاقة بيري بآزور في رواية شفاك؛ فعلى الرغم من كونها جارية، وقع اختطافها من سمرقند، وبيعت في بغداد، ثم انتهت خليلة لإسماعيل، وزوجة لصبحي، فقد توارت عن الأنظار، لما عرفت أنها خليلة الأب، وزوجة الإبن، وقد أنجبت منهما. خاتل السرد العربي الحديث، في أمر المحظيات، والجواري، والإماء، وتحاشى ذكرهن، وكأنهنّ لم يكنّ جزءا من مجتمعات، رتعت في علاقات استمتاع، موازية لعلاقات الزواج، بذرائع شرعية، لها صلة بتحليل مُلك اليمين. غير أن لطفية الدليمي طرقت الموضوع بجرأة، ولم تجعل من نسوتها فئة خاملة، في مسار السرد إنما فاعلة، ولعلّ بنفشة خاتون تصلح أن تكون مثالا، للتحولاّت التي شهدتها شخصية انخرطت في تجارب مهولة، قبل أن تعرف الحقيقة، وتتبرّأ منها.

كشفت رواية «عشّاق وفونوغراف وأزمنة»، عن تقلّب مصائر سلالة «الكتبخاني»، طوال قرن ونصف تقريبا، بداية من الجدّ الأكبر «إسماعيل»، في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وانتهاء بـ«نهى» في العقدين الأول والثاني من القرن الواحد والعشرين، وإذ تولّى الأول تأسيس السلالة، بدفعها إلى خضمّ السرد، في حقبة الاحتلال العثماني للعراق، فقد تولّت الثانية تحقيق تاريخ العائلة، ونشره، في حقبة الاحتلال الأمريكي. وفي وسط هذا النسيج ظهرت شخصية «بنفشة خاتون»، وكأنها صلة الوصل بين الأحداث. كان اسمها «فرغانة» وقد سُبيت، وبيعت في سمرقند، ثم سمّيت «مرجانة»، وترحلت من وسط آسيا إلى العراق. وانتهى الأمر بها محظية لإسماعيل الكتبخاني، الذي سمّاها «هزار» لجمال صوتها، قبل أن يهديها جارية للوالي العثماني في بغداد، حيث سمّيت بنفشة، أي سيدة البنفسج، وانتهت زوجة لصبحي الكتبخاني بعد أن أعتقها الوالي، لكنها استقلّت بحالها تمارس العزف، والغناء في بيت خاص بها، في أحد بساتين بغداد. وحدث أن أنجبت من الأب والإبن، من دون أن تعرف ذلك، ومن غير أن يعرفه أيّ من منهما، وحينما علمت بذلك اختفت عن الأنظار، وربما تكون عادت إلى مسقط رأسها، بعد أن افترعت بكارتها النفسية، والجسدية، في صراع بين الآباء والأبناء، على خلفية من إزاحة الاحتلال العثماني، ومجيء الاحتلال الإنجليزي، فكأن إسماعيل الكبير، يمثل حقبة عدم الاعتراف بالدخيل من النساء، الا للمتعة العابرة، فيما جرى ابنه صبحي على غير ذلك.

سطعت شخصية «بنفشة خاتون» في قلب الرواية كنجمة باهرة، كسطوع «ألما» في قلب رواية «العاشق الياباني»، ثم انطفأت تاركة زوجا كليما. وبظني أن «بنفشة» فاقت شخصية «زنوبة» في ثلاثية محفوظ، أهمية في الوظيفة السردية. ويصحّ إقامة نوع من التناظر بين الإثنيتن، في كون زنوبة خليلة أحمد عبد الجواد، وانتهت زوجة لابنه ياسين، وفي كون بنفشة محظية اسماعيل، وآلت زوجة لابنه صبحي. ويمكن اعتبار شراكة الأقارب في جسد المرأة، نوعا من سفاح المحارم، لكن نجيب محفوظ لم يخف معرفة ياسين، بعلاقة أبيه بزنوبة، وما أنكر أبوه ذلك. أما لطفية الدليمي فقد دفعت بشخصياتها، إلى التورط في علاقة سفاح محارم، من حيث لا تعلم الشخصيات بما اقترفته من آثام، ولم تكتف بذلك، بل جعلت الشخصيات الثلاث، تتناوب في علاقات استمتاع، وحب، وإنجاب، بدون أن تدرك أنها منخرطة في ممارسة مشينة، طبقا للتقاليد الاجتماعية السائدة. وهي حبكة قوية، دفعت بنفشه إلى الاختفاء حينما علمت بذلك، وهو يشبه علاقة الزواج، التي ربطت «ألما» بابن خالتها «ناتانيل»، في رواية الليندي. وإذ نطرق هذا الموضوع، فلا يغيب عن البال أسطورة أوديب، حيث تناوب الأب «لايوس»، والإبن «أوديب»، على «جوكاستا»، التي هي زوجة وأم، وقد أنجبت من الإثنين، من غير أن يعرف أحد ذلك، ما خلا العرّاف «تريسياس».

رسمت الرؤية الأنثوية للعالم في رواية «عشّاق وفونوغراف وأزمنة» حقبة تاريخية، انقسم فيها المجتمع العراقي على نفسه، في حقب اصطرعت فيها التقاليد، بين رغبة في التغيير، ورغبة في المحافظة. وقامت الرؤية نفسها، بتصوير الانقسام في المجتمع التركي، في رواية «بنات حواء الثلاث»، حينما وصفت التصدع القيمي في العقود الأخيرة من القرن العشرين، بين تحديث علماني، ونزوع ديني صوب الأصول، ما جعل الأسرة نموذجا لانقسام في المجتمع، ولكن أليف شفاك دفعت الانقسام إلى مستوى أوسع من المجتمع التركي، حينما أرسلت بطلتها التركية، إلى أكسفورد للتعلّم، فكشفت عن رؤى ثلاث نساء متباينات في النظر إلى العالم، درسن في جامعة إنجليزية واحدة، وهنّ، فضلا عن التركية «بيري» المشوشة، كل من: «شيرين» الإيرانية الآثمة، و«منى» المصرية المؤمنة. لكن هذا التباين في رؤية العالم، لم يكن غير ذريعة،

لكشف عالم «بيري»، التي فضحت خبايا مجتمع إسطنبول في العقدين الأخيرين للقرن العشرين، والعقدين الأولين من القرن الحادي والعشرين.

غطت أحداث رواية «بنات حواء الثلاث»، حقبة زمنية ناهزت نصف قرن، ظهرت خلالها ثلاثة أجيال في عائلة «نالبانتوغلو»، المتكوّنة من الأب المعلمن منصور، والأم المتأسلفة سلمى، وابنيهما: أوميد، وهاكان، غير أن التركيز انصب على الإبنة «نازبيري» المشهورة بـ«بيري» وابنتها المراهقة «دينيز». رمت شافاك بشخصياتها في عالم إسطنبول المنقسم على ذاته بين حداثة علمانية مستعارة من الغرب، لم تتغلغل في الأعماق، بل اكتفت بالسطوح، وأصولية دينية راسخة، مستعارة من الماضي، وقد راحت تتدخل في تحديد خيارات الشخصيات ومصائرها، في بلاد تعجّ بالتناقضات.

عاش الزوجان منصور وسلمى في إسطنبول، عند منعطف القرن العشرين، ما ترك أثرا بالغا في تنشئة الأبناء، ونفذ إليهم في مطلع القرن الجديد، إذ حلّت المظاهر الخادعة، والهشاشة الأخلاقية، محل الانتماء والمواطنة، ووسط عالم مفعم بالتناقضات، شقت «بيري» طريقها في إسطنبول، التي وصفتها بأنها «سمكة ذهبية منتفخة، غير مدركة أنها التهمت ما هو أكثر من طاقتها على الهضم، ولا تزال تبحث من حولها عن المزيد لتأكله»[1] . وكابدت مشاق سوء الفهم في مجتمع منقسم على نفسه، ثم أكملت تعليمها في جامعة أكسفورد.

حينما رجعت «بيري» من أكسفورد، عثرت على زوج، وبدأت حياتها في مدينة معولمة اكتظت بالمتناقضات، وصفت «بيري» بأنها كانت «زوجة رائعة، وأُمّا رائعة، وربّة بيت رائعة، ومواطنة رائعة، ومسلمة عصرية رائعة»[2]، أي أنها جمعت بين الأدوار المطلوبة، في مجتمع يدّعي الحداثة، لكنه لا يقبل بشروطها، فهي زوجة، وأم، وربّة بيت. استكملت شروطها العائلية بالزواج، وشروط المواطنة بالانتساب إلى أمة ناهضة، وأخيرا الإيمان العصري، وبجمع هذه الأدوار، تكون «بيري» كناية عن تركيا

---

(1) أليف شافاك، بنات حوّاء الثلاث، ترجمة محمد درويش، دار الآداب، بيروت، 2017، ص15.

(2) م. ن، ص14.

المعاصرة، التي تريد أن تتعرّف على نفسها بالعائلة المحافظة، والانتماء القومي، والهوية الدينية، لكنها مرّت بصعاب قبل أن تنتهي إلى هذه النهاية القلقة، فالخصام العائلي حول حدود الدين، في السيطرة على الحياة الاجتماعية، وتعرّض شقيقها أوميد للتنكيل بذريعة يساريته، ودفع أبيها لها لإلحاقها بجامعة أكسفورد، للتخلص من واقع يغذّي أهله بالاحباط، وتجربتها المريرة مع أستاذها «آزور» في الجامعة، هو ما دفع بها إلى محاولة الانتحار قبل أن تستردّ نفسها، وتعود إلى بلادها، كلها أسباب صاغت شخصيتها. برعت الرواية في إيجاد توازن بين خطّيها، خطّ الحاضر، الذي قوامه ليلة واحدة من سنة 2016، في بيت رجل أعمال في إسطنبول، وخطّ قديم، مرتبط بطفولة «بيري» في ثمانينيات القرن العشرين، وبينهما، حياتها في جامعة أوكسفورد في مطلع القرن الحادي والعشرين.

ويبدو الانقسام في روايتي لطفية الدليمي، وأليف شفاك انقساما محليا، حينما يقارن بالانقسام الكبير، الذي قامت عليه رواية «العاشق الياباني» لإيزابيل الليندي، وهو انقسام ثقافي، وعرقي، سببته الحرب العالمية الثانية، وضحيته جماعات عرقية، أو دينية، لم يكن لها شأن بذلك الصراع، وفيما نجد ركودا تأمليّا في «عشّاق وفونوغراف وأزمنة»، و« بنات حواء الثلاث، نجد جموحا في «العاشق الياباني، فقد استظلت الليندي بالواقعية السحرية منذ أول رواياتها، ومضت فيها إلى النهاية، مع ما يلزم من تنويع، وتعديل، وتغيير، غير الذي رسخه ماركيز؛ فأسلوبها لا يمتثل لمعايير الرواية التقليدية في البناء المتدرج، إنما تنتخب وقائع من حياة شخصياتها، وتعيد سبكها بمشاهد متجاورة تكشف أحوالها، وتتعقب مصائرها، وتغذّيها بنوازع الحياة كالحب والجنس، ونوازع الموت كالمرض والشيخوخة، وهذه تقنية أضفت سحرا على السرد، فأنقذته من تعاقب الأحداث الشائع، في الكتابة السردية، وأضفت عليه حيوية بالغة الأهمية. وكانت الليندي قد أخذت بهذه التقنية في كثير من روايتها، ومن بينها «ابنة الحظ»، و«دفاتر مايا»، إذ يضطرب خط السرد أول وهلة، قبل أن تتكشف الروابط الخفية له، ولا عجب أن تلوذ الكاتبة، بالذكريات لتدارك الترتيب المنطقي في بناء الأحداث.

اختارت الليندي في روايتها، دارا للمسنين في سان فرانسيسكو بكاليفورنيا،

اسمها «لارك هاوس»، ودفعت بعدد كبير منهم، أغلبهم من النساء، للعيش في هذه الدار التي تأسست في عام 1900، وقد جرى تقسيم الدار إلى طوابق عدة، حسب حال المقيم أو عمره، ومن ذلك الطابق الثالث، أي الأخير، ويدعى «الفردوس»، ومن يودع فيه لا يخرج منه إلا إلى القبر. وباقتراح دار لكبار السن ممن ذبلت أعمارهم، أرادت ألليندي إعادة بعث الأمل في حيوات إنسانية أزاحها الزمن إلى الوراء، ورماها في الظلال، وما عاد ذكرها متاحا، إلا لفئة قليلة من الناس، فإذا بها شخصيات شغوفة بالحياة، ولم يفعل الزمن فعله في تخريب عواطفها، وأصبحت الدار ملاذا لها في المعاشرة، والمخالطة. ارتبط اسم الدار بطائر القبّرة، فهو «بيت القبّرة»، ولذلك دلالة في سياق الرواية على الرغم من أنه، لم ترد إشارات واضحة إليه، فالمسنّون في حكاياتهم مثل القبّرات في تغريداتها، ولما عرف عن القبّرة مواصلة التغريد، فكذلك عجائز بيت القبرات يواصلون حكاياتهم من أجل إعادة بناء حياتهم، فيعيدون رواية الحكايات ذاتها من غير ملل «في محاولة للمصالحة مع الماضي، وخلق صورة مقبولة عن أنفسهم، ومحو تأنيب الضمير، والتشدّق بفضائل واقعية أو وهمية. لم يكن أحد يرغب في الرحيل عن هذه الحياة، ووراءه تاريخ خال من الأمجاد»[1].

افتتحت الرواية بشخصية «إيرينا باثيلي»، وهي مولدوفية الأصل، التحقت بالعمل في بيت القبرات في عام 2010، بصفة مساعدة للمرضى في الدار، التي يتولاها مدير اسمه «هانس فواغ»، تعاونه «لوبيتا فارياس»، رئيسة فريق التمريض، مع جملة من المساعدين، والمنظفين والحراس. وبهذا جرى ابتكار مجتمع فريد من نوعه، مجتمع من المعمرين، يزيد عدده على 250 مسنّا، في تلك الدار الكبيرة، وتزيد أعمار أهله على الثمانين سنة. ولكي تعرض أحوال شخصيات متقدمة في السن، فلابد من ظهور فكرة الأجيال، وهو أمر نجده في الروايات الثلاث، ومن أجل ضبط تعاقب الأجيال، لابد من الذكريات، فاستدعاء الماضي يكشف مسار الحاضر، ولكل شخصية تاريخ خاص، تشكلت عبره بالأفعال خارج «لارك هاوس»، وصارت تروى بالأقوال في داخلها، أحداث الرواية، ليس إدارة مجتمع بيت القبرات، بل عن

(1) إيزابيل ألليندي، العاشق الياباني، ترجمة سناء الشعيري، دار الآداب، بيروت، 2017، ص126.

الشخصية العجيبة، الثمانينية «ألما بيلاسكو»، وقد ارتبطت حياتها بحياة شخصيات أخرى، عاشت معظمها خارج بيت القبّرات.

قبل تدفّق حكاية «ألما بيلاسكو»، وهي الحكاية الرئيسية في الرواية، رُميت حكايات تعويقية في سياق السرد، بهدف ترتيب الأحداث، منها حكاية المولدوفية الشابة، العازفة عن ولوج عالم الأثرياء، فترفض قبول ثروة طائلة، يوصي بها أحد المعمرين بثروته لها، الذي حاز لقب الفرنسي، لتأنقه المفرط مع السيدات المقيمات في الدار، وهو ثري لعوب، وعاشق لأرداف النساء، وسعى لاجتذاب إيرينا إليه، وبدأ بكتابة رسائل حب ساخنة لها، لكنه مات فجأة، وترك وصية يصرح فيها بثروته لها، لأنها رعته أواخر عمره، غير أنها لا تأخذ الوصية مأخذ الجد، ولا تنتفع بالمال، وتفتح قصة «إيرينا» الباب لظهور الشخصيات الأخرى، في بيت القبرات بصفتها الشاهد على ما يدور فيه.

تنتسب إيرينا إلى عائلة مولودوفية، أُخذت أمها «رادميلا»، إلى تركيا للعمل كمضيفة، لكنها أجبرت، حال وصولها، على ممارسة الدعارة في إسطنبول بعد أن أودعت صغيرتها لدى جديها: «كوستيا» و«بيتروتا». جاءت الطفلة ثمرة علاقة خاطفة بين أمها، وجندي روسي، مرّ بالقرية مع فرقته العسكرية. عانت رادميلا صنوفا من الاستغلال الجسدي، من محترفي البغاء في إسطنبول، إلى أن هربت إلى إيطاليا، حيث اشتغلت عاملة تنظيف، ثم عاملة في مصنع، وأدمنت المخدرات والمسكرات، وأحبها أمريكي، فتزوجها، وذهب بها إلى تكساس، حيث التحقت بها ابنتها إيرينا. لكن زوج أمها، خدع الصبية الصغيرة، فقام بتصويرها عارية، وأرسل صورها إلى المواقع الإباحية، التي تعنى بعرض أجساد الفتيات الصغيرات، ما جعل أعدادا هائلة من ذوي الطباع الشاذة، يتداولون صورها، من غير علم لها بذلك، وحينما وقع اكتشاف الأمر، تم إنقاذها، بتغيير اسمها الأصلي، وهو «إليزابيتا»، فعاشت متنكرة باسم «إيرينا»، خوفا من عصابة جنسية تلاحقها، وبسبب ذلك، توجهت إلى سان فرانسيسكو، والتحقت بدار المسنين. واستمر حضورها هناك، فعن طريق «ألما بيلاسكو»، تعرفت على حفيدها «سيت»، الذي سعى إلى الزواج منها، وتغني حكاية «إيرينا» و«سيت» الحكاية الكبرى، وهي حكاية العاشقين «ألما بيلاسكو» و«إيشيمي فوكودا».

وقبل ذلك خاضت «ألما» و«إيشيمي» علاقة حبّ نادرة، شبيهة بعلاقة «فلورنتينو أريثا» و«فيرمينا داثا»، في رواية «الحب في زمن الكوليرا» لماركيز، بل زادت عليها في استمرار العشق ستين عاما بدل خمسين، وفي أنهما استمرّا عاشقين إلى ما بعد سن الثمانين، وليس السبعين، كما في رواية ماركيز. فقد أحبّا بعضهما، وهما في الثامنة من عمريهما، وحينما بلغا سن الشباب، ربطهما عشق طويل، مارسا خلاله كل أساليب الحب، ومضيا به إلى أن أصبحا جدّين، وطوال هذه المدة، ظلت علاقتهما سرية، ومبدأ دفاع «ألما» عن العلاقات السرية هو لأنّها «ليّنة وجميلة»[1] .

ظهرت حكاية «ألما» و«إيشيمي»، على أنها من أغرب حكايات السرد، لاستنادها إلى خلفية تاريخية لها صلة بالحرب العالمية الثانية، ولها صلة باختلاف المعتقدات والثقافات، ولها صلة بالعشق العارم، الذي ربط مشرق العالم بمغربه، فشق طريقه وسط صعاب، لا يستقيم معها أي حبّ. مثلت «ألما»، الركن الأول في تلك العلاقة، وهي الأكثر حضورا في عالم الرواية، واسم «ألما» الحقيقي، هو «ألما باروخ ميندل»، وليس «ألما بيلاسكو»، وهي من أصول يهودية، جرى تهريبها عشية الحرب، من بولندا إلى أمريكا، وسرعان ما اقتيد أبواها إلى معسكرات الاعتقال، حينما اجتاح هتلر بلادها. عاشت «ألما» في سان فرانسيسكو في بيت خالتها «ليليان»، زوجة «إسحاق بيلاسكو»، وقد انتهى بها العمر أرستقراطية جاوزت الثمانين من عمرها، فاختارت الإقامة في «بيت القبرات»، وداومت على صيانة نفسها من الهرم، فكانت تتعطر، وتتزين، وتتغنج، وتتعاطى الماريجوانا، إلى أن قضت نحبها في سيارتها الصغيرة التي تدهورت بها من سفح الجبال، وهي في زيارة سرية لعشيقها.

أثمر الارتباط الجسدي بين العاشقين، جنينا سقط في شهره الخامس، لكن «ألما»، طوال حياتها، رفضت الاقتران بالياباني، للفوارق الطبقية، والثقافية فيما بينهما. ولأنه كان فحلا، فقد أشبع حاجتها الجسدية، وحينما وجدت أنها لابد أن تخطو نحو زواج أسري، قبلت الزواج من ابن خالتها «ناتانيل»، وكأنه بسفاح محارم، و ذلك للقرابة الشديدة بين الإثنين، فقد ترعرعا أشبه بأخوين، في غرفة واحدة. وتبيّن، فيما

---

(1) م. ن، ص203.

بعد، أن ناتانيل ذو ميول مثلية، وجراء تجربة جنسية بين شريكين، لا تربط بينهما الرغبة الجنسية، تحمل «ألما» بولدها «لاري» الذي سمي ساعة ولادته بـ«لورنس فرانكلين بيلاسكو»، فهو نتاج علاقة قرابة وليس نتاج علاقة حب. وحينما شبّ تزوج من دوريس، فأنجبا ولدا ذكرا اسمه سيت، وفتاة تسمى باولين. وسيت هو الذي راود «إيرينا» عن نفسها، وأقنعها بالانتقال للعيش معه.

وبموازاة السلالة اليهودية، ظهرت السلالة اليابانية، فقد ولد العاشق الياباني «إيشيمي» خديجا، وحمل اسما له صلة وثيقة بالحياة، والنور، والبريق، والنجوم، ولد غير مكتمل، لأب ياباني مهاجر هو «فوكودا»، وأم التحقت به بعد استقراره في سان فرانسيسكو تدعى «هايكيدو». عمل الأب بستانيا، في قصر إسحاق بيلاسكو، ورأى «ألما»، إثر وصولها طفلة من بولندا، إلى بيت خالتها ليليان. وكما دهمت مشكلات العالم الصغيرة «ألما»، دهمت أيضا الصغير «إيشيمي»، فبسبب انقسام العالم إلى أطراف متنازعة، خلال الحرب، وعلى إثر الهجوم الياباني على «بيرل هاربر»، تفاقمت كراهية الأمريكان لليابانيين، فسيق أغلبهم إلى معتقلات صحراوية، فعاشوا فيها بحال سيئة، تماثل حال اليهود في المعسكرات النازية، خشية أن يكونوا عونا لدولة عدوة، وإلى معتقل «طوباز» في عمق الصحراء. أرسلت عائلة «إيشيمي» مع آلاف العوائل اليابانية. وبذلك تعرض أهله في أمريكا، لما تعرض له أهل «ألما» في بولندا، وسقط أخ له في الحرب، وعانت أسرته صنوفا من الأذى العنصري، وحينما جرى ترحيل العائلة اليابانية، طلبت «ألما» من «إيشيمي»، أن يكتب لها رسائل، ووعدها بذلك، وبدأ يكتب لها من معسكر الاعتقال، ثم تزوج من «ديفلين أكيمورا»، وأنجب بنتا، هي «ميكي»، وابنا هو «بيتر»، وداوم على كتابة الرسائل إلى أن أودعت هي في دار المسنين. وبلغ عدد الرسائل مئة وأربع عشرة رسالة بين قصيرة أو مسهبة. وبهذه الطريقة، ربط الحب أحداث السلالتين، وحافظ عليهما طوال ثمانية عقود، وقد ورث «إيشيمي» مزرعة للزهور عن أبيه، وأورثها لأولاده.

رواية «العاشق الياباني» رواية أجيال، ففيها الأجداد، والأبناء، والأحفاد، في الأسر الثلاثة: أسرة ألما، وأسرة إيشيمي، وأسرة إيرينا، وغطت تجارب هذه السلالات الثلاث، وبخاصة الأولين، معظم القرن العشرين، والعقد الأول من القرن الواحد

والعشرين، ذلك أن المجتمع الأعزل، الذي انتهى مصيره في دار للعجزة، شهد أفراده أحداثا جساما طوال القرن العشرين. ومن ذلك، الحروب وما تأدى عنها، من كوارث في كل مكان، وانتهى مركونا في مستوطنة للعجزة، وكأنه لم يكن ملء السمع والبصر قبل ذلك. نطقت الرواية بأحداث الماضي، واعتمدت على الذاكرة، التي اختزنت وقائعه المريعة، وجمعت بين شخصيات تختلف في تجاربها، ورؤاها، وثقافاتها، غير أن محورها الرئيس، هو الشغف المتبادل بين «ألما بيلاسكو» و«إيشيمي فوكودا»، وهو عشق عابر للزمان، والمكان، والثقافة، استمر منذ الصبا، ولم يخب أواره إلى الموت.

تضمّنت الروايات الثلاث تماثلات، لا تقتصر على الرؤية الأنثوية للعالم، ولا على تعاقب الأجيال، ولا على نزوع المرأة إلى الحب، بل أفكارا تكرارية لعبت دورا بالغ الأهمية في التحفيز السردي، قصدت بذلك: رجل الرؤيا، وطفل الضباب، والعاشق الياباني. يماثل «رجل الرؤيا» في رواية «عشّاق وفونوغراف وأزمنة»، «طفل الضباب»، في رواية «بنات حواء الثلاث، وإيشيمي في رواية «العاشق الياباني»، فحيثما تكون «نُهى» في الرواية الأولى، يتراءى لها رجل الرؤيا، الذي هو أشبه بلغز سرديّ، ينحلّ في خاتمتها، وحيثما تخلو «بيري» بنفسها في الرواية الثانية، يتراءى لها طفل الضباب، وهو أحجية سردية يقع تفسيرها في نهاية الرواية، وحيثما تستغرق «ألما» في ذكرياتها، يحضر «إيشيمي»، إلى درجة تتماهى مع شبحه، فتعيد إرسال رسائله القديمة إلى نفسها، حينما تكون في الثمانين من عمرها، لكي تديم وهجا خبا من حياتها. تكون المماثلة ضرورية في السرد، الذي يكتمل بالتواصل لا الانقطاع، فهو الخيط الرمزي بين الأحداث الصغيرة، ما يشير إلى الشعور الجمعي المشترك في الكتابة السردية النسوية.

6. ماهيّة السرد الأرستقراطي.

تستحق رواية «الفهد» للامبيدوزا، أن تكون فريدة من نوعها في سياق السرد الروائي الحديث، وبصرف النظر عن كونها الرواية الوحيدة لمؤلّفها، وقد كتبها في أخريات حياته، ونشرت بُعيد وفاته، فكاتبها أمير، وبطلها أمير، ومحور أحداثها،

احتضار إمارة أجداد المؤلّف في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وفيها ارتسم الانعطاف الحاسم في مصائر شخصيات رفيعة الشأن، جليلة القدر، وقد انحطت بها الأقدار، في معمعة توحيد إيطاليا على يد غاريبالدي، وحملته إلى صقلية. أما كاتبها، فهو «جوزيبي تومازي»، أمير «لا مبيدوزا»، وهي جزيرة صغيرة، تقع بين صقلية وتونس، في عرض البحر المتوسط، ويكاد يكون بطل الرواية فابريتسيو كوربيرا، «أمير «سالينا»، صورة من صور الجدّ الأعلى للكاتب أمير لا مبيدوزا، ولكن في الرواية، استغراق ممتع لحياة الكاتب، استعار حياة جده، وإن فرّق بينهما قرن من الزمان تقريبا.

ندر أن راعني، وراق لي، في الوقت نفسه، مفتتح رواية كما حدث مع الفصل الأول من رواية «الفهد»، ففي هذا المفتتح البليغ، ارتسم جبروت الأمير، الشغوف بالفلك، القوي البنية، الأنوف، والمتعالي على الصغائر، وهو على مشارف الخمسين، وقد نأى بنفسه عن الله، مع أنه يؤدي بعض طقوس الدين، بتبرّم العلمانيين في قصره وسط عائلة خانعة، على رأسها زوجته الأميرة «ستيلا»، التي أمعنت في الخضوع للدين، وتشبّعت به فـ«لا تفتأ ترسم إشارة الصليب قبل كلّ عناق، وفي لحظات النشوة الكبرى، لا تعرف أن تقول غير: يا يسوع ومريم»[1] . وعلى الرغم من العشرة الطويلة، وإنجاب سبعة أبناء، فلم يقيّض له أن يرى سرّتها، للحياء الديني الذي اكتنفها، والحشمة الكاثوليكية التي أخذت بها، وبذلك تأسس تناقض جذري بين الميول، والمعتقدات، وبين الرؤى للعالم الذي تعيش الشخصيات فيه.

ظهر الأمير «فابريتسيو كوربيرا» بقامته المديدة، يطوف أرجاء قصره، وما لبث- وهو يخطو إلى الحديقة، يشمّ عطورها، التي تبعث على السرور، والرضى- أن تذكر رائحة جثة ذلك الجندي من فيلق الرماة، المنكبّ على طرف الحديقة، بعد أن جرح في مواجهة مع الثوار، في الجبال المجاورة للقصر، فجاء ليموت تحت شجرة ليمون، وقد

---

(1) جوزيبي تومازي دي لامبيدوزا، الفهد، ترجمة عيسى الناعوري، منشورات عويدات، بيروت، 1973، ص32.

عثروا عليه منكبا على وجهه الغارق في الدماء والقيء، وتكالب النمل عليه، واندلقت أحشاؤه من بين حمّالة السلاح، وتعفّن جسده، وعمّت رائحته أروقة القصر. فما كان من أحد الخدم، إلا أن دفع الأحشاء إلى الجوف بغصن شجرة، قبل أن يقدم الجنود لإخلاء رفيقهم، فكأن ذلك التذكار، نذير سوء بالأحداث الآتية، فهو رصد لها. وحينما توجه الأمير إلى قاعة الطعام الفخمة، وجد أفراد أسرته وأتباعهم، الأربعة عشر، منتصبين خلف المقاعد خانعين في انتظاره، ما خلا زوجته التي جلست على مقعد يجاور مقعده، ما خلع المهابة على المائدة. فقام الأمير بواجبه الأبوي في صبّ الحساء في الأواني الثمينة، وسط صمت مطبق لا يقطعه نَفَس، وقد تجمدت أوصال الحاضرين رهبة، وكأن صوت المغرفة يعبّر عما يختلج في أعماق الأمير. وهنالك، وسط عائلته التي التأم شملها حوله، بعيد أن توارت الشمس خلف الأفق، خطر له أن يقصد إحدى عشيقاته، واسمها «ماريانيّنا»، في «باليرمو»، فأمر الحوذي بإعداد الخيل والعربة، وطلب من الأب «سافيريو بيرّونه»، مرافقته في مغامرته الليلية، فانحدر بعربته صوب المدينة المذعورة، من ثوار الجبال، يلهبون سفوحها بالحرائق المستعرة، إذ ترك الكاهن في أحد الأديرة، وعاد بعد ساعتين أشبع خلالهما رغبته المعطّلة بعشيقته الفاتنة، فحمل الكاهن اليسوعي الذي جاء به للتمويه، وعاد إلى القصر قبيل منتصف الليل.

أصبح كاهن القصر شاهدا على أفعال مولاه، لكن الأمير لم يشغل بذلك. وما خلت الرواية من مفارقات أخرى، منها ما وقع للأب «بيروّنه»، حينما ذهب إلى زيارة مسقط رأسه، فاحتفت به القرية، لأنه انتهى كاهنا في أسرة سالينا، واجتمع حوله، خلال الليل، نفر من القرويين يسألونه عن شؤونه، وعن شؤون الدين والدنيا، وبمرور الوقت تواروا غير فلاح يدعى «بييترينو»، الذي طلب إليه، أن يحدثه عن رأي نبلاء القوم، فيما تشهده إيطاليا خلال حروب التوحيد، التي جرت في ستينيات القرن التاسع عشر، فاستطرد الكاهن في شرح أحوالهم، ما أدى إلى إرهاق الفلاح، الذي غلبه النوم، حينما بلغت رغبة الأب أوجها في بيان فضائل النبلاء، فلاحظ «بيرّونه» الفلّاح نائما، «فسرّ لأنه أصبح في وسعه أن يتحدّث بحرية، من دون خشية من أن لا يكون كلامه مفهوما؛ وكان يريد أن يتكلّم، وأن يضع في عبارات دقيقة محكمة،

الأفكار الغامضة التي تعتلج في داخله»[1] .

أسهب الكاهن في بيان فضائل النبلاء المعبرة عن أصولهم، ومسؤوليتهم الأخلاقية الموروثة، ولم يتعثر بالحديث وهو يرى الفلاح غافيا، فواصل مخاطبته مع علمه بنومه، ورؤيته للعابه يسيل من فمه، في دلالة إلى أن الفلاح، لم يصغ إلى رواية الكاهن، عن انحسار طبقة نبلاء إيطاليا. لم تتح الفرصة للأب من قبل عن شؤون البلاد، فوظيفته الوعظ، ولما حانت له الفرصة، كان المستمع نائما.

أخذت رواية «الفهد» بسرد متأنّق، يصحّ الاصطلاح عليه بـ«السرد الأرستقراطي»، وهو ضرب من السرد المترفّع في أسلوبه، والبارع في تمثيله لأحوال الشخصيات- وهو يذكّر بأسلوب جوزيف كونراد، لكنه أسلس في جُمله، وأحكم في بنيانه، وأقل إغراقا في التفاصيل - وبه استكشف لامبيدوزا الأعماق الدفينة للأمير، والنزاعات التي ضربت أطنابها في سلالته العريقة، وتيار الفوضى الذي عصف بإمارته، وبصقلية، وسائر إيطاليا، فذلك مخاض تاريخي، انتقل بعائلة الأمير من حال إلى حال، وانتقل بالبلاد من التشظّي إلى الوحدة، غير أنه لم يمرّ بدرب ممهّد، بل بانعطافات حاسمة، ظهرت معالمها في السلالة، لكنّ أطيافها ارتسمت على خلفية الأحداث، ومن ذلك عبور الأفراد بين الطبقات الأرستقراطية، والبرجوازية، بزواج «تانكريدي» ابن أخت الأمير بـ«إنجيليكا»، ابنة أحد مُحدثي النعمة، في سلّم الحياة الاجتماعية؛ فأنذر بتحلّل سلالة أميرية طامعة في الجاه، والرفعة، وظهور سلالة برجوازية طامعة في المال والحكم، وقد واكبت نبرة السرد تلك الأحوال، ووصفتها خير وصف. فالأسلوب الدقيق، وسلامة التركيب، والاستقصاء في الوصف الحيّ، ترفّع عن كل ما يجعل الكتابة ركيكة، مع التركيز على الفوارق اللغوية بين الأشخاص، فلا تتطابق لهجة عائلة الأمير مع لهجة عائلة كالوجيرو سيدارا، ولا يردم زواج تانكريدي بأنجيليكا الهوة في قواعد السلوك المتباين بين السلالتين. ولا يوّحد المؤلف بين الأسلوبين في الحديث، بل يبرز الاختلاف فيما بينهما. وينحاز السرد لعوالم الأمراء، ويرسم حنينا إلى عالم صقلية، الذي آل إلى الزوال بأحداثه، وشخصياته،

(1) م. ن، ص255.

ويؤكّد أنها أضحت ذكرى، هي والأسلوب المعبّر عنها.

اعتبر «جون فليتشر» رواية الفهد تأمّلا في الحياة، ووداعا جافا لها، فهي تُشغل بالموت الذي «ظهر ظلّه في كل صفحة من صفحاتها تقريبا، فالكتاب تنبعث منه رائحة اللحم المتعفّن»، ويتوسّع الموت فيها، فيشمل «التراب، والرماد، والرغبة، والأمل، والعقيدة». وخلص إلى القول بأنها «تحفة فريدة رائعة»[1] . ووصفها «إدوارد سعيد» بأنها رواية تقليدية نأت بنفسها عن التجريب، ومع ذلك «يكمن عنصر جدتها التقنية الكبرى، أن السرد فيها متقطّع، بما هو سلسلة من النبذات أو الحقبات المتواضعة نسبيا، ولكنها متينة السبك، تتمحور كل واحدة حول تاريخ أو حدث. وقد سمحت هذه التقنية، للامبيدوزا بالتحرّر النسبي، من مقتضيات عقدة الرواية شبه البدائية، ليتفرغ للعمل على الذكريات، التي تشعّ من خلال أحداث السرد البسيطة»[2] .

حاكى لامبيدوزا في روايته الأساليب الرفيعة، في رواية القرن التاسع عشر، وبخاصة أسلوب ستندال، فهو «الروائي الأثير لديه»[3] . وفيها استعاد تجربة خلابة، بشعور كاتب رأى اضمحلال الدور التاريخي لعائلته العريقة، واختار نقطة انطلاق لها، وهي حملة غاريبالدي، وهو الحدث الذي قوّض الأرستقراطية الإيطالية القديمة. وتنتمي عائلة الأمير إلى تلك الطبقة، وكأنه ينبغي بعث زمن الأمجاد العظيمة في حقبة انهيارها، وهو موضوع غاص فيه «بروست» من قبل، في روايته «البحث عن الزمن الضائع»، وعلى غرار رواية بروست، غمر الحنين رواية لامبيدوزا، وهو حنين إلى زمن مضى، وما عاد في الإمكان استعادته، ما خلا الذكريات المتناثرة التي تقوّي وجود شخصيات تشعر بالأفول، فمع انهيار النظام القديم الذي يمثله الأمير «تتفاقم التناقضات الاجتماعية والسياسية، وقد تزايدت صعوبة احتوائها أو تقديمها بما هي تاريخ شخصي. ذلك أن الطابع المتأخر لرواية لامبيدوزا، يتلخّص بدقة في أن أحداثها

---

(1) جون فليتشر، اتجاهات جديدة في الأدب، ترجمة نجيب المانع، وزارة الإعلام، بغداد، 1974، ص104، 106، 110.

(2) إدوارد سعيد، عن الأسلوب المتاخّر، تعريب فواز طرابلسي، دار الآداب، بيروت، 2015، ص174-175.

(3) م. ن، ص 172.

تجري، فيما الانتقال من التحوّل الشخصي، إلى التحوّل الجماعي، على أهبة أن يحصل، وهي لحظة تثيرها بنية الرواية، وحبكتها على نحو رائع، ولكنها ترفض بقوة أن تماشيها»[1] .

ويعود ذلك إلى روابط سلالية، عابرة للسرد بين المؤلف، وبطل روايته، حيث «يشدّد لامبيدوزا على سلطة دون فابريتسيو البطركيّة، بما هو راعي ممتلكاته، وأسرته، وشيخ الأسرة المسؤول عن رفاهها وماضيها، مثلا هو مسؤول عن تابعيه. ولأنه، بمعنى ما، رجل حقيقي، وأحد أسلاف المؤلّف، الذي يكتب عنهم جميعا بكياسة وتفهّم كبيرين، فهذا ما يشدّد على نظرته السلالية المتبصّرة»[2] .

7. بحثا عن المثيل، بحثا عن المستحيل

يصحّ اعتبار رواية «التباس الأحاسيس» لـ«ستيفان زفايغ»[3] مثالا جيدا للسرد الاستعادي، الذي يسعى المرء فيه إلى إبطال المسلّمات حول تاريخه الشخصي، بعرض حقيقة ذلك التاريخ كما هي؛ وهذا هو مضمون المدونة التي كتبها البروفسور «رولاندو»، حينما بلغ الستين من عمره، عن حياته حينما كان طالبا جامعيا، دوّنها بعد أن اطلع على كتاب تكريمي عنه رسم له معدو الكتاب تاريخا ذهبيا، وهو يشق طريقه متوثبا غير آبه بالصعاب، فوجد أن الكتاب، بُني على تزوير وقائع حياته، وأهمل التجربة الأكثر أهمية في صوغ حياته، تجربة علاقته بأستاذ الآداب الإنجليزية، في سنته الجامعية الأولى، فأراد الانتصار للشخص الوحيد، الذي أحدث انعطافا في حياته، ولهذا شرع في كتابة تجربته كما وقعت، وشكلت هذه الكتابة متن رواية «التباس الأحاسيس»، وصفت التجربة على خلفية من الحب المركّب بين ميولات متضاربة، فقد ربط رولاندو بين نوعين من الميولات، ميول الرغبة الشغفية في المثيل، من غير مراعاة شروط العلاقة الزوجية، وميول الرغبة الجسدية بالآخر خرقا لميثاق

(1) م. ن، ص188.

(2) م. ن، ص197-198.

(3) ستيفان زفايغ، التباس الأحاسيس، ترجمة محمد بنعبود، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2017.

الحياة الزوجية. وقد جرى تصوير هذه الثنائية بشخص الأستاذ وزوجته، فتهدم في نفس رولاندو مفهوم الحب؛ إذ لم ينجح بالتواصل مع نوعي الميول، وفقد القدرة على الحب.

طرح زفايج في روايته أشكالا ثلاثة للحب المركب، ولكنه رجّح هشاشة في مبنى ذلك الحب، القائم على الاستيهام والشغف، فهو حب مكتوم، يختنق به صاحبه من غير أن يفصح عنه، إلا بالإمعان في تعذيب نفسه. فبعد أن أفاق رولاندو من غفوة اللهو، التي انغمس فيها، باستغراقه في العبث، وعدم القدرة على تحديد مسار حياته، أبعده أبوه إلى الدراسة في جامعة صغيرة، وسط ألمانيا حيث يمكن له أن يشقّ طريقه بعيدا، عن مغريات العاصمة، وما لبث أن تعلق بأستاذ الأدب الإنجليزي، منذ أول محاضرة له، وشغف بأسلوبه لدى حديثه عن شكسبير؛ فقد جافى الأستاذ العرض التقليدي لمادته، وتجنّب التحليل النقدي لمسرحياته، وغاص في عالم الشاعر الإنجليزي، في استبطان نفسي عميق أثار عجب رولاندو؛ فقد وجد نفسه أمام طوفان وجداني، تغنّى فيه الأستاذ بالشاعر، ورسم صورة له، كونه موقدا لآمال أمة كاملة. دهش رولاندو بالأستاذ، وبطريقته الجديدة في الدرس، وسرعان ما اتقد شغف متبادل بين الاثنين، بعد أن قدم الأستاذ العون للطالب في العثور له على سكن، في غرفة تقع فوق شقته، ثم دعاه إلى بيته، وبذلك انعقدت بينهما صلة حميمة.

بدخول رولاندو في حياة أستاذه، لاحظ جفاء واضحا بين الأستاذ وزوجته، ما جعل البيت كهفا للصمت، وليس عشا للمؤانسة، فقد انعدم الحوار، وغاب التفاعل بين الطرفين، وفيما انكبّ الأستاذ على أعماله الكتابية، وقراءاته، لاذت الزوجة بالصمت، والعزلة؛ فارتسمت ثلاثة مسارات في السرد: مسار رولاندو، الفتى المزعزع الذي هام شغفا بأستاذه، وانجذب اليه انجذابا، جرفه وأحاله تابعا، لا إرادة له، فقد أصبح رهن إشارة الأستاذ، ونمت لديه رغبة في مصاحبته على نحو دائم، والمكوث إلى جواره في بيته. ومسار الزوجة المتجنّبة لزوجها، المواربة، وقد نأت عن أية علاقة تواصل سليمة، مع الزوج سواء بالأقوال، أو الأفعال، واشتقت لها حياة خاصة. ومسار الأستاذ الجامعي الذي غمر رولاندو باهتمام مبهم، ولكنه أحجم في التعبير عن مشاعره، وقد غاص الأستاذ في سوناتات شكسبير، في تأويل يريد به النفاذ إلى

أعماق الشاعر، ومعلوم بأنّ شكسبير في تلك السوناتيات تغزّل بفتى وليس فتاة، ويتضرّع له في تعبير عن الشغف بجماله[1] . ولما تعذّر عليه التعبير عن شغفه، كان يغيب عن بيته، وعن المدينة، ويرمي نفسه في ممارسة دناءات شنيعة، في الأحياء السفلية لبرلين، بعيدا عن جامعته ومدينته، ويعود بعد أن يفرغ نهمه الغامض. ولكن هذه المسارات، سرعان ما تداخلت، فقد تفجر حب الأستاذ لتلميذه، وتفجرت رغبة زوجته به أيضاً، وبادلهما رولاند الحب والرغبة.

لم يقع تصريح بالحب، إنما غاص الأستاذ في الهيام بطالبه، كما هام شكسبير في محبوبه، وبادله رولاند الأحاسيس الغامضة، ما كشف ميولا مثلية عندهما، لم تتوج بفعل جسدي، بل ظلت أسيرة الشغف، من غير اتصال يعمّق الرغبة أو يجهر بها؛ وخلال ذلك استأثرت الزوجة بجسد رولاندو في ثأر من ميول زوجها، وبادلها رولاندو الرغبة بشعور كبير بالإثم؛ لأنه خرق ميثاقا للحب الذي ربطه بأستاذه، فضلا عن شعور بالإثم، كونه خان ثقته به؛ لكنه فوجئ أن أستاذ غير معترض على علاقته بزوجته؛ فقد اتفقا على علاقات حرة مع الآخرين، وعلى هذا انقسم رولاند بين نوعين من الحب، حب خالد قوامه الشغف مع أستاذه، وعلاقة جسدية مع زوجته، فخطط للفرار، من ثقل حب نزع عنه شعوره بوحدة مفهوم الحب، وأحل محله الانقسام الكامل؛ على أنه لا يجوز نسيان كون رولاندو عاجزا، عن إقامة صلة حب سوية، فقد ابتذل نفسه مع الغواني في برلين، ولَم ترتسم له في السرد، قدرة على خوض تجربة حب سليم.

وعلى المنوال ذاته تقريبا، وجدت أن رواية «الآخرون» لـ«صبا الحرز»[2]، عرضت تمثيلا مناظرا لحياة شابة، تحكمت بها ثلاث دوائر من العلاقات الصحية، والجنسية، والمذهبية؛ فهي مصابة بصرع، لا تعرف متى تحلّ نوبته، ما يجعلها في حال من الذعر، وسط جماعة من الأصحاء، وهي مثلية استغرقتها ممارسة السحاق منذ صغرها، فهي

(1) وليم شكسبير، الغنائيات، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، كلمة، أبو ظبي، 2013، انظر الجدل حول هوية الفتى المحبوب في ص17-7.

(2) صبا الحرز، الآخرون، دار الساقي، لندن، 2006.

شاذة وسط جماعة من الأسوياء، وهي شيعية تغذّت منذ الصغر على ثقافة المذهب، مما جعلها تنظر بعين الازدراء إلى الغالبية السنية، التي تبادل طائفتها النظرة نفسها، فالآخرون قائمون في حياتها ممثلين بالأصحاء جسديا، وجنسيا، واجتماعيا. وقد تداخلت هذه الدوائر الثلاث فيما بينها، فأحالتها نثارا من امرأة حبست صحتها، وعواطفها، وانتماءاتها، في مجتمع ينظر بعين السخط إلى المرضى، والشواذ، والأقليات، ولم تبذل جهدا في سبيل التخلص من هذه القيود، فتعالج حالتها الصحية، وهويتها الجنسية، وانتماءها المذهبي، فتنتقل إلى رتبة جديدة لا يصبح فيها «الآخرون»، مرآة لكشف عللها، وأخطائها، بل انخرطت في سلوك مبهم، سلّمت فيه بعلّتها المرضية، وربطت مصيرها بنساء تمتعن بها، مثل «بلقيس»، و«ضي»، و«دارين». ولم تتحرر من نظرتها المذهبية، إنما غذتها بثقافة المجالس الحسينية، بحثا عن هوية متفردة، لمواجهة هوية ماحية للهويات الأخرى. هذه هي القاعدة التي رسخها السرد، لحال تلك المرأة مجهولة الإسم التي نطقت نيابة عن مثيلاتها من السحاقيات، وإنه لتمثيل سردي لا تنقصه البراعة في تسليط الضوء على علل صحية، وجنسية، ومذهبية، في مجتمع مغلق يخفي نفسه وراء ممارسات كابحة للأفراد، وخصوصياتهم الشخصية، والاعتقادية.

جاءت الرواية بحل مفتعل للمشكلة في صفحاتها الأخيرة، بظهور عمر السني المشبع بمفاهيم مذهبية أكثر انغلاقا، وعلى يديه، تمّ الشفاء الكامل، إذ منحت تلك المرأة نفسها له دونما اشتراطات قانونية، أو شرعية، في غرفته بفندق مجاور لبيتها، ودفعت به إلى ممارسة الجنس؛ فتحررت من هويتها الجنسية المزورة، واستعادت هويتها الأنثوية الحقيقية، التي طمرتها ظروف الفصل القسري بين الرجال والنساء في مجتمع مغلق. ومع عمر استرجعت هويتها الاجتماعية، باعتبارها فردا ينتمي إلى مجتمع وليس إلى جماعة، ولم ترد إشارة لعلتها الصحية، ما يوحي بأنها شفيت من صرعها. ذلك خلاص متخيّل يأتي به «الآخر»، فينقذ امرأة عليلة، من ثلاثة أطواق خنقتها، فشفاها دفعة واحدة؛ ما يطرح السؤال عن دور «الآخر»، في تعديل الأحوال الصحية، والجنسية، والاجتماعية، ومن المعلوم أن الانفصال عن الآخرين، سواء اختاره المرء، أو قسر عليه، يتأدى عنه علل لاحصر لها، منها ما وقفت عليه رواية

«الآخرون»، وبإزاء ذلك يبدو أن الشفاء من علل الإنسان رهين الاتصال بالآخرين.

وضعت روايتا «التباس الأحاسيس»، و«الآخرون» تحت النظر جملة من العلل النفسية، والجسدية، والاجتماعية، لشاب وشابة جامعيين من خلفيات اجتماعية معينة، واقترحتا أن الشفاء منها كلها، مناط بالآخرين، المختلفين عنهما في كل شيء تقريبا، ويبدو هذا الحل مفتعلا، وربما يكون نتاج فرضية، لا صلة لها بالسرد، ففي المجتمع السردي ينبغي تقديم المستندات الخطابية، التي تضفي الصدق على الأحداث، وتسوغ حلولا مقبولة لمشكلات مستعصية، ووجدت ذلك باهتا في الروايتين، فالعجز عن شق الطريق الصحيح في حياة صعبة، وتعديل الأخطاء فيها، لا يكافأ بمنح النفس للآخرين، في ظروف غير سوية.

8. الانتظار الأزلي، والصمت الأبدي.

وما رأيت رواية رسمت صورة مشينة للانتظار، كما رأيت ذلك في رواية «صحراء التتار» لـ«دينو بوتزاتي»[1] . من الصحيح أن كافكا طرق هذا الباب في «القلعة»، و«المحاكمة»، ومن السليم، أيضا، أن ماركيز طرقه في «ليس للعقيد من يكاتبه»، ومن الصواب القول إن كوتزي وسع القول حوله في: «في انتظار البرابرة»، على هدي ما اقترحه كفافي، من قصيدة له حملت العنوان نفسه، كتبها في ختام القرن التاسع عشر. ولا ينسى الترقب العبثي في مسرحية «في انتظار غودو» لـ«بيكيت»، غير أن مدخل رواية «صحراء التتار»، لمعاينة موضوع الانتظار اختلفت عن ذلك، بما في ذلك رواية كوتزي، التي يجوز اعتبارها معارضة سردية لرواية بوتزاتي، لأن الأخير جعل من الانتظار ثمرة عقيمة، ومآله العجز، ثم الموت. لا يكون الانتظار من أجل امرأة، ولا ترقّبا لخبر سار، ولا مكافأة لعمل جليل، بل انتظار حرب لن تقع يريد بها بطل الرواية، أن يصوغ فكرة مجدية لحياته. فقد كانت الحروب هي التي تعجن الرجولة، وتصقل بهاءها، فما بالك برجل عاش حالة انتظار لا نهاية لها. علّق بطل الرواية، وهو ضابط

(1) دينو بوتزاتي، صحراء التتار، ترجمة معن الحسون، دار عبد المنعم ناشرون، حلب.

شاب يدعى «جيوفاني دروغو؟» مجمل حياته على حدث منتظر لن يقع، فهو مقاتل دفع إلى المرابطة في قلعة «باستياني»، الواقعة على مشارف صحراء، للدفاع عن «بلاد الشمال»، بوجه برابرة، قيل له إنهم قادمون لاحتلالها، وقد أمضى عمره يتوقع الهجوم فلا البرابرة وصلوا، ولا هو انثنى عن استعداده، وتخلّى عن الواجب الذي كلّف به، وبين هذا وذاك مضى العمر به،

طرحت رواية «صحراء التتار» قضية العدو الذي نتخيّله، ونتوقّع عدوانه، ونتهيّأ له، فإذا به من صنع أوهامنا. حدث هذا في ظل عناد عقيم، بوجود عدو يريد النيل من بلاد كلّف الضابط الشاب بالذود عنها، فما دام قد قرّر أمر وجود عدو، فالواجب يقتضي الاستعداد لذلك، لا يخل المقاتل بواجبه، ولكن لا يظهر العدو في أفق الصحراء، فيما الزمن ينصرم وسط خواء يثمر عن يأس، فالمقاتل يريد أن يؤكد هويته بالقتال، ولكن ليس ثمة حرب يؤكّد هويته من خلالها، فلم يكن سعيدا لأن الحرب كانت تؤجّل نفسها سنة بعد سنة، بل كان تعيسا لأنها لا تقع فيؤدّي دوره فيها. وعلى هذا يتنازعه أمل بوقوعها ليضع حدّا لانتظاره، ويستأنف حياته الخاصة. وليس من الغريب أن يكون المقاتل كناية عن أمم تترقب أعداء من صنع أوهامها؛ فتسلخ تواريخها في انتظار أخطار متوهّمة، فالانتظار الذي يبدو مملّا في البدء، يصبح رهانا للمقاومة، غير أن الزمن يفرض سطوته، فتمّر السنون، وإذا بالمقاتل الطري، يتعفّن من جراء حرب، لا يمكن له استعجالها، ويتعذر عليه التخلّي عن فكرة وقوعها. لا يصل البرابرة على الإطلاق إلى قلعة «جيوفاني»، بل يقع احتلال القلعة من جيوش بلاد الشمال، أي من جيوش البلاد، التي نذر نفسه للدفاع عنها، وحينما يحدث ذلك، يكون الضابط الشاب، قد وهن وشاخ، وما خال أن العدو سوف يهجم على قلعته، من الجهة التي لم يتوقّعها.

ليس الانتظار وحده كان موضوعا جاذبا للكتابة السردية، بل الصمت الذي يستحيل امتناعا كليا عن الكلام مع المحتل الأجنبي. تستدعي الحروب إلى الذاكرة المناخات الكابوسية المشبعة بالموت، التي صورتها آدابها، وهي آداب تتصاعد وتيرة حضورها، وتأثيرها كلما اندلعت الحروب، في أي مكان في العالم، وتعنى هذه الآداب إما بتصوير المآسي الناتجة عنها، أو تمجيد البطولات المتميزة فيها، ومعلوم بأن كثيرا من

الآداب الشعرية، والسردية، اقترنت بالحرب منذ «هوميروس»، وكان «هوراس» قد انتصر لفكرة الحرب، فقال «إنها حلوة. وتصلح أن تموت فيها من أجل بلادك». واحتج عليه شاعر خاض غمار الحرب العالمية الأولى هو «ويلفريد أون»، ورأى في مشاعر الزهو الحربي، «كذبة قديمة». وقد رأيت أن أكبر احتجاج ضد هوراس قد صدر عن همنغواي، الذي خاض الحرب بنفسه، وصور أحداثها في كثير من رواياته، قال «لا يوجد في الحرب ما هو حلو وملائم، إنك تموت كالكلب من دون سبب معقول».

يمكن استحضار عدد وافر من الأعمال السردية التي صورت الكوارث المرافقة للحروب، وعنيت بالنهايات المأساوية للآمال، التي انطوت عليها شخصياتها، وهي تدفع قسرا إلى الحرب، أو تفر منها. وأذكر في هذا السياق، رواية «الدون الهادئ» لشولوخوف، ورواية «كل شيء هادئ في الجبهة الغربية» لريمارك، وورواية «الساعة الخامسة والعشرون» لجورجيو، ورواية «دروب الحرية»، لسارتر. وهي عيّنة من روايات استأثرت باهتمام واسع النطاق في العالم، لكن الرواية التي لا أنساها، وتداهمني في أوقات الحرب، وقد شهدت أو عاصرت كثيرا منها، هي «صمت البحر» لـفيركور[1] . قرأت الرواية في حوالي منتصف سبعينيات القرن العشرين، في وقت لم تلح بعد في الأفق، إمكانية أن تكون بلادي ضحية من ضحايا الحرب، والمناسبة التي دفعتني إلى قراءتها، رغبتي في معرفة أدب المقاومة، وهو أدب غزير في كميته، قليل في أهميته؛ لانشغاله بالسجالات الأيديولوجية، أكثر من حيازته الشروط السردية، فسُحرت بها بكل ما لمعنى السحر من دلالة، في عالم القراءة. و«فيركور» هو الإسم الحركي لمؤلفها، الذي ظل طَي الكتمان، حتى أشيع أنه «أندريه مالرو»، ثم تبيّن أن اسمه الحقيقي ، هو «جان بوللر» الذي كان حفّار زنكغراف في «منشورات منتصف الليل»[2] التي مضت في مقاومة الاحتلال الألماني لفرنسا.

لم تصدر قيمة هذه الرواية الصغيرة الحجم، الكبيرة الأثر في نفس كل من قيض له أن يقرأها، من أنها صورت أحداثا حربية، كما جرت العادة في روايات الحرب، فقد

(1) فيركور، صمت اللجر، ترجمة وليد النقاش، درا أزمنة، عمّان، 2015.

(2) تاريخ فرنسا الثقافي، ص254.

تخطّت ذلك، ولم توله أي اهتمام. وعلى نقيض ما شغلت به آداب الحرب، فقد جاءت قيمة هذه الرواية من تهميش أحداث الحرب، فما احتفت بها، إنما أعلت من شأن المقاومة، فليس ثمة سلاح، ولا إطلاق نار، ولا معارك، ولا قتلى. ومع ذلك تعدّ «صمت البحر» من أرفع نماذج أدب المقاومة في العالم، لأنها كشفت عن الفعل الداخلي المقاوم للمسخ الإنساني الذي هو نتاج كل حرب.

صورت الرواية حالة أسرة فرنسية صغيرة، تعيش في مكان هادئ، لكنها تجبر على استضافة أحد الضباط الألمان، خلال الحرب العالمية الثانية، وربما يكون الضابط من «الغستابو»، وهو جهاز المخابرات النازي، الذي أثار الذعر في البلاد، التي احتلها الألمان، لأنه يلتقط المقاومين، وينكّل بهم بقسوة بالغة، أجبرت العائلة على استضافة الضابط الألماني في بيتها، وتعذر عليها رفض الأمر، فلا تستطيع مقاومة المحتل الذي اقتحم البيت الهادئ، واستقر فيه بالقوة. أمست العائلة أسيرة النازي، الذي طرأ على حياتها بوصفه محتلا، لكنها لم تقبل به، فابتكرت وسيلة تقاومه بها، وهي الصمت، فامتنعت كليا عن الحديث معه.

أصبح الصمت وسيلة مقاومة لا سبيل لردها، فهي ممارسة لا تنبع عن ضعف، بل عن ممانعة ضد الدخيل. حينما يتعطل التواصل مع الآخر، في أهم أشكاله، وهو الكلام، تخفق فكرة المحتل في جعل احتلاله أمرا قائما، وبذلك انتهى النازي أسيرا للصمت، الذي أحيط به من كل جانب، عبّر الصمت عن مقت واحتقار. صاغت رواية «صمت البحر» فكرة الاحتجاج الصامت بحكاية مبسطة، قليلة الشخصيات، ونادرة الأحداث، فبالعنف الذي قام عليه أدب الحرب، استبدلت تصويرا عميقا لمشاعر الكره ضد المحتل الأجنبي، فاقترحت مقاومة مبتكرة. لا تقل المقاومة بالإحجام عن الكلام أهمية عن المقاومة بالأفعال.

9. وظيفة السرد الاستعماري.

اهتم «جوزيف كونراد» بدور الرجل الأبيض في المستعمرات الأفريقية والآسيوية، وهو دور تذرّع بمهمة تمدين «الشعوب البدائية» لكنه بالغ في استغلالها، ونهب ثرواتها، والتحكّم في مقادير حياتها. وطرق هذا الموضوع مرارا في رواياته، لكنه

غاص فيه باثنتين من أشهرها، غوص البحّار العارف بما قامت به الإدارات الاستعمارية في تلك الأصقاع النائية، وهما «قلب الظلام» و«لورد جيم» بالشخصيتين الرئيسيتين فيهما: «كورتز» و«جيم»، وجعل من «مارلو» راويا مصاحبا للأحداث فيهما، وإذ انصبّ الاهتمام في الأولى على دور وكيل لتجارة العاج في حوض الكونغو، كان مدار اهتمام الثانية الشعور بالإثم من شبهة إغراق سفينة ضمّت نحوا من ثمنمئة حاجّ قصدوا مكة لأداء مناسكهم الدينية، ما جعل البحّارة البيض المسؤولين عن قيادة السفينة، وعددهم خمسة، بمن فيهم «جيم» يفلتون من العقاب المستحقّ عليهم بتهمة التقصير في مسؤوليتهم، فيتوارون عن الأنظار، وجرى الإسراف في وصف شعور جيم بتأنيب الضمير بوصفه رجلا أبيض وجب عليه تحمّل عبء الخطأ الذي اقترفه، بما لا يكافئ اقتراف خطأ كاد يأتي على أرواح المئات من الأبرياء الذين قصدوا بيت الله للتطهّر من آثامهم الدنيوية، فأوشكوا على الهلاك غرقا في طريقهم إليه.

وقبل الولوج إلى العالم السردي للروايتين تنبغي الإشارة إلى شخصية «مارلو» فيهما، فهو الراوي المصاحب، والناطق بالأحكام، والعارف بالنوايا والهواجس، والبحّار الذي حنكته تجارب الترحال، وعاد يروي ما شاهد وعرِف، فراح يُطنب في وصف تجاربه البحرية، ويدرج فيها أحداثا مأثورة شهدها بنفسه، فكان «يتناوب بين الهذر والفصاحة المذهلة»، وبسبب الإفاضة والتكرار «يترك شعورا حادّا بأن ما يقدّمه ليس تماما كما ينبغي أن يكون أو كما يبدو ظاهريا»(1) . وتكمن في شخصية مارلو مجمل خبرات كونراد بحّارا محترفا، وظلّت هذه الشخصية في تطور، وتحوّل، فلم تستقرّ على حال؛ فبعد سلسلة من التخبّطات في ابتكار شخصية أصيلة اشتقّ كونراد هذه الشخصية التي تفعل وتروي في وقت واحد، وهي «ذاته البديلة»، وبها استطاع «أن يسرد الأحداث، ويتأمّل فيها»(2)، فاتّخذت صورتها الواضحة في رواية «قلب الظلام»،

---

(1) إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، ترجمة كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت،2014، ص99.

(2) غافين غريفيت، جوزيف كونراد: سيرة موجزة، ترجمة توفيق الأسدي، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2012، ص58.

ثم استوفت شروطها السردية في رواية «لورد جيم». ومن خضمّ تجارب مارلو في أعالي البحار انبثقت أهم شخصيتين ابتكرهما كونراد في حياته كاتبا، وهما «كورتز» و«جيم».

استعان مارلو بالسرد التفسيري لكشف أحداث الماضي مستخدما ضمير المتكلّم، وأحاط ببناء شخصيتي كورتز وجيم بكثير من التفسيرات التي تعترض مسار الأحداث، وتعيقها، وهو مولع بالتعليق على الأحداث المستعادة، فيبطئ في إيقاعها، أو يزيد في توسّعها، لكنّ تعليقاته تلقي الضوء على الأبعاد الخفيّة للشخصيات التي يروي تجاربها بكثير من الاهتمام، وهو يزاحمها بالانصراف للحديث عن نفسه، وبيان انطباعاته، وشرح آرائه، فلا يمكن فصله عن الشخصيات التي يروي تجاربها باعتباره شاهدا على أفعالها، أو عارفا بأسرارها، أو متعاطفا معها. ولم يكن كونراد قادرا على الدفع بمارلو إلى الوراء، ومباشرة الحكاية براو مستتر، أو قليل الفضول، فمنح الفرصة لقرينه كي يروي قصصا مستعادة جرت في زمن مضى من تاريخ الإمبراطورية المجيد.

تناثرت آراء مارلو في الروايتين حول الأعمال الجليلة التي قام بها رجال بيض فيما وراء البحار، وأورد بعض تجاربهم بعيدا عن الوطن؛ فانقطاع مارلو عن اليابسة هو المكافئ السردي لعدم وجود وطن له عليها، وتلك كناية عن حال كونراد نفسه. وعلى الرغم من ذلك لم تخل أحكامه عن الآسيويين والأفارقة من الانتقاص الذي يوافق الرؤية الاستعمارية التي تشبّع بها. وما بخل مارلو في دسّ مزيد من القصص الاعتراضية في سياق روايتيه بهدف الإعلاء من شأن كورتز وجيم، وإطراء كبريائهما، فهما النموذج الأرفع للأوربيين الذين استوطّنوا بلاد الآخرين، وامتلكوا الجزر وما عليها، بما في ذلك المزارع وفلاحيها، والسفن وبحّارتها، وحازوا هيبة استثنائية بقوة الإمبراطوريات الحامية لمصالحها التجارية، والحال، فكتابة كونراد تترحّل بين الأقاليم، وتطوف بين القارات، ولا تلبث في مكان واحد ما يكشف الحضور الإمبراطوري في العالم الذي لم يعجبه في كثير من الأحيان. وقد لفت ذلك انتباه «إدوارد سعيد» فرأى فيها مثالا دالا على «جوّ الانخلاع وعدم الاستقرار والغربة الذي لا مجال للخطأ فيه. فما مِن أحد أمكنه أن يمثّل مصير الضياع، وفقدان الوجهة، بأفضل مما

فعل»[1]، فهو صاحب نبرة متفرّدة بين أقرانه الروائيين «وما مِن أحد مثله كتب عن أوضاع غريبة ومتطرّفة، وما من أحد حقّق تلك الآثار الكابوسية والمُقلقة كالتي حقّقتها كتُبه»[2] .

ظهر «كورتز» وكيلا تجاريا للعاج في رواية «قلب الظلام»، ومع أنه تقمّص دور داعية لتمدين «القبائل البدائية» في قلب أفريقيا إلا أنه مارس الترويع ضدّها حتى انتهى به الأمر معبودا لها؛ فالخوف يفضي إلى الإيمان. ويمثّل كورتز خلاصة الدور الأوربي في غزو القارة السمراء بحجّة تحديثها، ولهذا نُثرت أوصافه في تضاعيف الرواية بما يؤكد قصد كونراد منه رمزا للرجل الأبيض حامل مشعل التنوير، وقد أخفى طمعه خلف رسالة حضارية، فهو «رسول الشفقة، والعلم، والتقدّم»، وكان «عبقريا عالميا»، وهو «الشبح المطّلع على الأسرار»، و«أوربا بكاملها ساهمت في صنعه»، ولأنه «أشبه بوحش غريب غامض مخيف لا يشفى غليله»[3]، فقد أرغم القبائل أن تأتي إليه زحفا على بطونها، ولمزيد من ترويعها علّق رؤوس المتمردين على الأعمدة تحت نوافذ منزله، وجعل من الجماجم قلائد تحيط بداره، وما لبث أن فرض سلطته على المجتمعات القبلية في حوض نهر الكونغو، فرحلة كورتز من الشمال إلى الجنوب تستّرت بغطاء ديني وثقافي، لكنها تغذّت على الطمع بالعاج الذي تولّى جمعه، وشحنه إلى أوربا.

من الصحيح أن رواية «قلب الظلام» شُغلت بوصف رحلة مارلو من أوربا إلى أفريقيا في قيادة سفينة باتجاه الكونغو، واتّخاذها النهر طريقا للوصول إلى شركة الإتجار بالعاج حيث يعمل كورتز فيها وكيلا، وخلال الارتحال الطويل اتضحت أحوال الناس على ضفتي النهر، غير أنّ هذا لا يشكل سوى الإطار الذي بالغ مارلو في الاستفاضة به، فلبّ الرواية شخصية كورتز التي كلما اقترب القارئ من معرفتها حُجبت وراء

---

(1) إدوارد سعيد، تأمّلات حول المنفى، ترجمة ثائر ديب، دار الآداب، بيروت، 2007، ص367.

(2) إدوارد سعيد، خارج المكان: مذكّرات، ترجمة فوّاز طرابلسي، دار الآداب، بيروت، 2000، ص7.

(3) جوزيف كونراد، قلب الظلام، ترجمة حرب محمد شاهين، دار المصير، دمشق، 2004، ص44، 49، 86، 87، ص105.

كثير من الأستار الدينية والثقافية والتجارية؛ فالشخصية الاستعمارية تتلوّن بحسب الظروف التي تحيط بها، وحينما بلغ مارلو مقرّ شركة العاج تكشّفت له الجوانب المتناقضة لشخصية كورتز، ومنها شخصية الأوربي الذي ارتقى مرتبته البشرية فأصبح موضوعا للتأليه في مجتمعات أرغمها على الطاعة بالترهيب بدعوى تخليصها من ضلالها وتوحّشها، ولم تغب عن النظر قسوة سلوكه، وجشعه باكتناز العاج، وتنكيله بالمعارضين له، وفي تلك الفيافي لاقى كورتز حتفه.

لفتتْ معالجة كونراد للظاهرة الاستعمارية انتباه «ألبرتو مورافيا» الذي رحل إلى أفريقيا، واصطحب معه مذكّرات كونراد، وشرع يقرؤها في أثناء إبحار السفينة في نهر الكونغو، ووجدها «مذكّرات مليئة بتفاصيل تقنية يبتعد فيها عن الانفعال بشكل مدروس، وفيها يتحدّث الكاتب إلى نفسه بضمير المفرد، وبأسلوب تربوي صرف»، فكان يصرف نظره عن تلك المذكّرات الجافة، بين وقت ووقت، وينظر إلى النهر، فيرى التباين بين جفاف أسلوب الكتاب وجمال منظر النهر، ورأى أنها ورواية «قلب الظلام» وحدة لا تتجزّأ، فالأولى تكمل الثانية، مع أن الموضوع، وهو النهر بأعماقه، وامتداده، وضفافه، ودوّاماته، يسيطر على المذكّرات، فيما تسيطر الذات بمشاكلها المتعلّقة بالحضارة التي ينتمي كونراد إليها على الرواية، فقد وجد أنّ الموضوع، وهو النهر، والذات، وهي كونراد، يذوبان في نهاية المطاف في كلّ واحد، لكنّ الذات تتسامى على الموضوع، فالمادة الأدبية في الرواية، وهي الاستعمار، تنزلق من رقابة الكاتب، ويعود ذلك إلى أن كونراد لم يبلور تصوّرا واضحا عن الآفاق التاريخية والاجتماعية للاستعمار في نهاية القرن التاسع عشر، لسببين: كونه عضوا في المجتمع الاستعماري الذي أرسى دعائم التجربة الاستعمارية في العالم، ولأن ذلك المجتمع كان يروق له، كشخص محافظ، أكثر من أي مجتمع آخر[1] .

تنبّأت رواية «قلب الظلام» بالأفعال الوحشية التي اجتاحت العالم في القرن العشرين، ولعلها تكون إحدى الروايات التي فضحت «دوافع الجشع الكامنة خلف

---

(1) ألبرتو مورافيا، رسائل من الصحراء، ترجمة عماد حاتم، دار المدى، بغداد، 2007، ص268.

التوسّع الاستعماري»[1] . وقد استثنى كونراد بريطانيا من انتقاداته العنيفة، فلطاما اعتبر نفسه مواطنا وفيّا بعد تجربة نفي طويلة عاشها قبل حيازته الجنسية الإنجليزية. ولم يتمكّن من رؤية ممارساتها الاستعمارية في كثير من البلاد المحتلّة، وما أنحى عليها باللوم، وإلى ذلك ما كان بوسع كونراد رؤية العالم إلا باعتباره امتدادا للغرب، بل رآه عالما «مقطّع الأوصال إلى مناطق خاضعة لسيطرة المجال الغربي»، وعلى هذا اعتبر «الوصاية الأوربية مُعطى بديهيا»[2] في عالم ممزّق لا يتمكّن إلا الغربيون من إخماد الفوضى التي ضربت أطنابها في أرجائه. اصطنعت أوربا كورتز، وأرسلته إلى أفريقيا، وقبل أن يلفظ أنفاسه فيها، نجح في جعل نفسه ربّا من أرباب القبائل الوثنية، ففي عمق أفريقيا دُفن الطموح الاستعماري.

وعلى المنوال ذاته، ولكن بتوسّع قد يثير الملل، قدم «مارلو» شهادته عن «لورد جيم»، مندوب متعهّدي السفن في بحار جنوب شرق آسيا، ووظيفته استقبال المراكب حال اقترابها من الشواطئ، وإرشادها في الإرفاء داخل المراسي النائية، وتوفير ما يحتاجه بحّارتها من طعام وشراب. وكان جيم فتى إنجليزيا دؤوبا حاز شرف أمة بسطتْ نفوذها على كثير من البلاد، لكنه تشرّد في مشارق الأرض، وانتحل هذا الاسم ليخفي به إثما اقترفه في مقتبل عمره «كان معروفا باسم «جيم» المجرّد، من دون إضافة أخرى، عند البيض من رجال الأعمال في الميناء، وعند قباطنة السفن أيضا، وكان له، بطبيعة الحال، اسم آخر، ولكنّه كان حريصا على إخفائه. وكان تنكّره فيه من الثغرات ما يجعله كالغربال لا يهدف إلى إخفاء شخصية بل إلى إخفاء حقيقة. فإذا ما وجد أنّ هذه الحقيقة قد اقتحمت تنكّره، وظهرت منافرة من خلاله، فإنه كان يغادر الميناء الذي يعمل فيه حينئذ، ويرحل إلى ميناء آخر، يكون عادة في الشرق. وكان سبب تمسّكه بالعمل في الموانئ هو أنه كان أحد رجال البحر المنفيين»[3] .

---

(1) جوزيف كونراد: سيرة موجزة، ص65.

(2) الثقافة والإمبريالية، ص 94، 95.

(3) جوزيف كونراد، لورد جيم، ترجمة يونس شاهين، مؤسسة التضامن العربي، القاهرة، 1965، ج1، ص3-4.

انتهت بجيم مغامراته البحرية إلى الإقامة في الشرق الأقصى بأن أصبح ضابطا للباخرة «بتنا». قامت هذه السفينة العتيقة بنقل فوج كبير من الحجيج قصد مكة لأداء فريضة الحج، وبشروعها في الإبحار ظهر التراتب، فقد تولّى قيادتها خمسة بحارة من الرجال البيض، على رأسهم قبطان بدين فظّ الطباع ينظر للحجيج بوصفهم قطيعا من «الماشية» أو «الزواحف»[1] . اخترقت السفينة المضائق، والخلجان، وخلال الرحلة استسلم الحجيج لمصيرهم «تحت سقف الخيمة الأبيض كان الحجيج نائمين، وقد استسلموا إلى حكمة الرجال البيض، وإلى شجاعتهم، وأمنوا إلى قوتهم وهم كفّار، وإلى الهيكل الحديدي لسفينتهم التي تسير بالنار. ولقد نام هؤلاء الحجاج الذين ينتمون إلى تلك العقيدة الصارمة على الحصير، أو على البطاطين، أو على الخشب العاري، على كل سطح في السفينة، وفي كلّ ركن مظلم فيها، وقد لفّوا أنفسهم في قماش مصبوغ، وتلفّعوا بأسمال قذرة، ورؤوسهم مسندة إلى صُرر صغيرة، ووجوههم على أذرعهم المثناة، الرجال والنساء والأطفال منهم، وقد اختلط الشيوخ بالشباب، والعجزة بالأقوياء، وتساوى الجميع في النوم الذي هو أخو الموت»[2] .

تحيل هذه الصورة السردية على التناقض الحضاري بين مؤمنين أسلموا قيادهم لكفّار يوصلونهم إلى بيت الله، وحفنة من الرجال البيض المغامرين الذين انعزلوا عن سائر الحجيج، فقد جاء غربيون إلى أقصى الشرق لنقل مؤمنين منكفئين على معتقدهم الديني قاصدين التبرّك بالقِبلة التي هي مزار آمنوا بأنه يطهّرهم من آثامهم، فتلك هي النظرة الاستشراقية للمؤمنين الكسالى الموغلين في عبادات غامضة، فيما كان الغربيون، ومنهم جيم، يتدبّرون أمر الرحلة ببراعة لا يملكها إلا الرجال البيض. وخلال إبحارها الليلي اصطدمت السفينة بصخور اخترقت مقدّمتها، وربما تكون ارتطمت ببقايا سفينة غارقة، وسرعان ما تخلّى عنها بحّارتها البيض في الظلام من دون علم بما سيكون عليه مصيرها، ومصير الحجيج النائمين على سطحها.

قفز جيم إلى قارب النجاة، بإلحاح من البحّارة، وقد تملّكه الخوف من الغرق قبل

---

(1) م. ن، ج1، ص22، 81.

(2) م. ن، ج1، ص26.

أن يتأكّد من غرق السفينة التي حجبها الظلام عنه؛ فتوّهم أنه نجا بنفسه؛ لأن مصيره سيكون الهلاك لو بقي فيها، لكن إحساسا دفينا بالإثم جعله يتمنّى لو شارك الغرقى مصيرهم، فلا يجوز أن يتخلّى البحار عن مسؤوليته في وقت الخطر، ولا ينبغي أن يتحمّل الأبرياء وزر خطئه؛ فالهاجس الأخلاقي المسيحي، الذي تربّى عليه، جعله يتكفّل بنتائج أفعاله، وعاش بإحساس من خان الأمانة التي عهدت إليه، فليس من شيم البحّار الأبيض الهرب عند أول شعور بالخطر، إنما عليه تأمين حياة الآخرين قبل اتخاذ قرار مغادرة السفينة. وقد سيطر عليه التنازع بين شعوره بالذنب والبراءة قبل أن ينجلي له مصير الباخرة «بتنا». وحينما علم بنجاتها من الغرق ازداد شعوره بالخطأ؛ لأنه تعجّل قرارا قبل التأكّد من صحته.

فاق شعور جيم بالإثم دوره الحقيقي في واقعة ترك السفينة في أعالي البحار، فهو لم يختر الهرب وسيلة بل شلّته مفاجأة ارتطامها بجسم صلب، وفقدانها التوازن، وإصرار البحّارة عليه للقفز إلى زورق النجاة، والفوضى التي رافقت ذلك في ظلام حالك أخفى عنه كلّ شيء. وإن خامره شكّ خفيف بخطئه فلم يرتق إلى رتبة اليقين بأنه تخلّى عن مسؤوليته، وظلّ كذلك طوال الليل وهو يكافح الأمواج الهائجة مع البحّارة بحثا عن الخلاص، ثم تفاقم شعوره بالذنب بعد أن عرف الحقيقة إلى أن عرض عليه مارلو المساعدة في الابتعاد عن عالم البحر بكامله، واللجوء إلى جزيرة في أرخبيل الملايو، والحال، فلا تفسير للتوتّر النفسي الذي عاشه جيم إلا باستحضار التربية الدينية التي تلقّاها صغيرا في بلاده، فقد تعلّم تحمّل المسؤولية، وتعرّض للاختبار في أول شبابه ضابطا بحريا، وكان أن حاول، من غير نجاح، دفع هذا الشعور عن حياته بالنأي عن العمل بحّارا.

لم تغرق السفينة كما توهّم بحّارتها الهاربون، إنما عامت، طوال الليل، على سطح البحر من دون قيادة إلى أن قطرتها بارجة فرنسية إلى ميناء عدن، فتبيّن أنّ البحارة أذنبوا لأنهم فروّا تاركين الحجيج قبل أن يتأكّدوا من حال السفينة، واتفقوا على رواية تبرّئ ساحتهم ماخلا جيم الذي اعترف بالخطأ، وقدّم شهادة تُدين البحّارة، لكنه لم يحتمل مجاراتهم في التهرّب من المسؤولية، فلاذ بمكان ناء يريد محو ذكرى عار أسهم فيه، وذلك من نتاج النزوع الأخلاقي الذي تربّى عليه، فقد ولد في بلدة إنجليزية

اشتهرت بـ«التُّقى والسلام»، وكان والده قسّيسا متبحرا بالمعرفة الدينية ليجعل الناس «صالحين يتميزون بالتقوى وخشية الله»[1] .

تعرّض البحارة لمحاكمة لم تتعدّ تحميلهم المسؤولية، ووقع تجريد جيم من شهادته البحرية، وخلال المحاكمة إلتقى بمارلو الذي قدم له العون في الابتعاد عن حياته البحرية، فسهل له أمر الرحيل إلى جزر نائية لا يعرفه فيها أحد، وفيها بدأ بناء حياة جديدة حيث خلبّ لبّ الأهالي بأعماله. تغلغل جيم في أوساط القبائل الملاوية، واستغل النزاع القائم فيما بينها، واستخدم مهارته في الحرب بوصفه رجلا أبيض لا يُقهر، وانتصر على الخصوم، وبسط السلام، وأصبح السيّد الأبيض المطاع، والحاكم الفعلي لإحدى جزر الملايو. وحينما فارق الحياة ترك خلفه أسطورة شخصيّة ذائعة الصيت.

اكتسب الشريد الإنجليزي «جيم» لقبا مبجّلا في الجزر النائية، فقد نُعت بأنه «سيّد» بين أقوام أضفوا عليه الإجلال، وأذعنوا له إذعانا كاملا، وتطوي كلمة «لورد» معاني كثيرة تترابط فيما بينها للدلالة على علوّ الشأن، والقيادة، والزعامة، والنُبل، والهيبة، والشرف، وتتعدّاها للإشارة إلى الحاكم الذي يتولّى تدبير أمور أتباعه، فـ«اللورد» هو المتبوع، وسائر الخلق أتباع يقدّمون له الخدمة، ويعلنون الطاعة. ولا يُخلع هذا اللقب إلا على ذوي الشأن، والمكانة المميزة، في الإمبراطوريات الراسخة. ولمّا كان جيم متشرّدا أضاع بوصلة الحياة في وطنه، فمن المحال أن يكون سيّدا فيه، فلا تأهيل له ليكون سيّدا في مجتمع السادة، وعلى هذا حاز اللّقب بفرض نفسه سيّدا في بلاد الآخرين.

من الصحيح أنّ الأصل اللغوي لكلمة «لورد» له صلة بالرجل الذي تتوفّر فيه الزعامة، فيكون قادرا على إعاشة أتباعه، وحمايتهم من الجوع، ودرء الخطر عنهم، فيكون صاحب أطيان واسعة يتنعّم بها، ولكن لابدّ أن يحوز اللورد على نفوذ يرغم به الآخرين على قبول سلطته عليهم، والانصياع له، فمصدر السيادة انتزاع الاعتراف به حاكما، وهو دور انتزعه جيم بالدهاء، والإحساس بالكرامة المميزة للرجل الأبيض.

---

(1) م. ن، ج1، ص4، 5.

ولا يغيب عن البال أنّ شخصية جيم تنويع سردي لشخصية «روبنسون كروزو» في رواية دانيال ديفو، الذي تشرّد في أعالي البحار، قبله بنحو قرنين، وانتهى به الأمر إلى جزيرة شبه مهجورة، فتولّى إعمارها، وتملّكها، وأصبح سيّدها المطاع[1] . انتهى الطريد الإنجليزي حائزا على السلطة والمال في أرخبيل الملايو، وزعيما مبجّلا لأتباع سلّموا له قيادة أمرهم، وخلعوا عليه لقب «التوان» الذي يقابل، بلغة أهل جزر الملايو، لقب «لورد» في لغة أهل الجزر البريطانية، فامتلكهم وجزرهم بدهائه، فجيم هو ترميز شخصي للإمبراطورية التي ترسل أساطيلها إلى أطراف العالم، وتدرجها ضمن أملاكها، وتحيل أهلها أتباعا لها.

لم يتمكّن السرد الاستعماري من استخدام اللقب المحلّي «توان» إلا مرّات معدودات احتاجت إلى الشرح، وبه استبدل اللّقب الإنجليزي «لورد» تعريفا لنكرة مقصودة، فحملت الرواية في عنوانها اللقب الإنجليزي لجيم. وقد أخفت التسمية المُضللة ما هو أهم من ذلك بكثير، إذ جعلت من فضاء العالم الشرقي مسرحا لأعمال الرجال البيض، يتناوبون عليه بأدوار الحكّام، والبحّارة، والتجار، والقادة، وحتى جامعي الفراشات، لكنه شحّ على أهله بالصور الإيجابية، فكاد يُغرق المئات منهم، وقد انقادوا خانعين لمعتقد ديني، وجعل من أهالي تلك البلاد قطعانا من التابعين الذين لا إرادة لهم إلا تسليم قيادهم لمغامر أبيض حمل في دمائه نُبل الإنجليز، وشرفهم الاستعماري، ودفع بهم إلى الوراء من فضاء السرد، فما ظهروا إلا بوصفهم مصدرا للشفقة، أو موضوعا للحُكم، وهم يخوضون نزاعات دموية لأسباب لا صلة لها بالعقل والشرف. وعلى هذا جاء «لورد جيم» من الحاضرة الاستعمارية ليرغمهم على الطاعة، وتهذيب السلوك.

ظهرت الرؤية الاستعمارية للعالم في روايتي «قلب الظلام» و«لورد جيم» بتجوالِ عدد كبير من المغامرين البيض في أفريقيا وآسيا، فهم قادة السفن، وتجّار العاج، ولهم تعود ملكية الجزر والشركات، ويستخدمون المواطنين الأصليين في الأعمال الخدمية

(1) للتفصيل حول موضوع ريادة «روبنسون كروزو» في إشاعة التمثيل الاستعماري للعالم، انظر: موسوعة السرد العربي، ج 8، ص 313-306.

والحربية والتجارية التي تسهّل لهم السيطرة على مرافق الحياة في تلك الأنحاء، ولا يكاد الراوي «مارلو» يرى في تلك الأصقاع سوى البيض القادمين من بريطانيا، وفرنسا، وهولندا، وألمانيا، وسويسرا، وبلجيكا، يستغلّون الأهالي، ويناصرون طرفا على طرف دفاعا عن مصالح بلادهم، وحماية طرق التجارة البحرية. ولا يظهر أهل البلاد إلا باعتبارهم أشباحا لا هويات فردية لهم، وهم تابعون لهذا التاجر أو ذاك القرصان، أو أنهم أُجراء في هذه الجزيرة، أو يقومون بأعمال خدمية في تلك السفينة، وحينما يستقلّون بوضعهم يشيعون الفوضى، ويحتربون فيما بينهم طمعا في الثروة والسلطة، فكونراد يريد القول، كما خلص «إدوارد سعيد» إلى ذلك: بأن الغربيين هم الذين يقررون مَنْ هو المواطن الأصلي الجيّد، ومَنْ هو السيئ، فالمواطنون الأصليون لا يملكون وجودا كافيا إلا باعتراف الغربيين بهم، فهم الذين خلقوهم، وعلّموهم أن ينطقوا، ويفكّروا، وحينما يتمرّدون، فذلك يؤكد سلامة رأي الغربيين بهم بأنهم أطفال أغبياء(1) .

وعجّت روايتا «قلب الظلام» و«لورد جيم» برجال بيض اكتسبوا شرفهم من لون بشرتهم، وأعمالهم الجريئة، فجابوا البحار الشرقية والجنوبية، وتوغّلوا في اليابسة طمعا في الثروة قبل العودة إلى بلادهم محمّلين بها، فيما احتجب حضور أهل البلاد خلف سرد إمبراطوري جرى التركيز فيه على ذوي البشرة البيضاء، وهم يعاقرون الخمور، أو يتناولون الأطعمة الفاخرة، أو ينتصرون في الحروب المحلّية، أو يكافحون الأمواج بحثا عمّا يتاجرون به مع المدن الأوربية التي جاؤوا منها، والعمل على إشاعة القيم الغربية باعتبارها الفيصل بين الحق والباطل، والخطأ والصواب، والشرّ والخير؛ فالرجل الأبيض منذور لإحقاق الحقّ في أرض الآخرين، بما في ذلك شعور جيم بتأنيب الضمير لأنه من أرومة إنجليزية أصيلة. وعلى هذا كافح طوال حياته، وتوفي شامخا «وظلّ إلى النهاية خياليّا عتيدا، لا يمكن النفاذ إلى أعماق شخصيته»، وبذلك حاز نجاحا «جاوز كلّ حدّ للخيال»(2)، فعلى الحافة الشرقية للعالم، وفي تلك الجزر المتناثرة، غرس رجل أبيض أسطورة الكبرياء الاستعمارية.

---

(1) الثقافة والإمبريالية، ص63.

(2) م. ن، ج2، ص375.

يعود مارلو، في الروايتين، إلى بلاده ليروي لمستمعين إنجليز مغامرات رجال بيض تعرّف عليهم في أعالي البحار، أو في قلب القارات، لكن أبطاله لا يعودون إلى مساقط رؤوسهم، فلا عجب أن يقضي كورتز وجيم نحبيهما في المستعمرات النائية بعيدا عن الأوطان الأصلية، ويكتسب كل منهما أسطورته في مجتمعات بريئة من الدنس والطمع، فذلك هو مآل الاستعمار. ومع أن مارلو حاول خلع الأعمال النبيلة عليهما بدواع لها صلة بضحالة وعي كونراد بالظاهرة الاستعمارية، لكن شهادة مارلو تُبطن غير ما تظهر، فمن حيث رغب في تجريد شخصياته من الأعمال المشينة فضح تورّطها في أعمال شنيعة في المستعمرات، فالنُبل لا يكتسب شرعيته، ولن يكون كذلك، في العبث بأرواح الآخرين بدعاوى كبرياء الرجل الأبيض، وتقدير أعماله الجليلة.

رسم «إدوارد سعيد» حدود الكتابة السردية عند كونراد، وقوامها حكاية ملفّقة، أو تقرير تاريخي، أو خرافة متداولة، أو استعادة ذكرى نابضة بالحياة، واقتضت هذه الحدود تداول المادة الحكائية بين متحدّث، هو مارلو، ومستمعين في إطار سياق يوفّر هذه المداولة بين الإخبار والإصغاء اللذين هما أساس الحكاية لديه، فتبدو الحكاية، وكأنها منقولة شفويا من طرف مارلو لمستمعين من معارفه، وهو يسترسل في إيراد تفاصيلها، وهم يصغون إليه، وهو يجوب بهم راويا في أصقاع العالم البعيد باستمتاع وزهو يكشفان عن تجاربه وخبراته. وحرص مارلو على دمج صوتي كورتز وجيم في سياق حديثه الاستعادي، وأفسح لهما الفرصة للكلام كلّما اقتضى الحال، لكنه هيمن على السرد بشكل شبه مطلق، فحضوره فاق حضورهما، ونبرة صوته ثابتة، وظهوره واضح، فيما توارى مستمعوه من المشهد فاسحين لروايته الاسترسال المغرم به، وعلى هذا فقوام روايات كونراد تبادل المواضع بين الحضور والغياب في اللغة، فحضور الكلمات المنطوقة في الوقت المناسب يخفّف من وطأة نسختها المكتوبة، إن لم يعمل على تغييبها نهائيا، فثمة متكلّم يتوالى السرد بصوته في الوقت الذي يطغى صوته على حقيقة غيابه عن مستمعيه إبان كلامه»[1] .

---

(1) إدوارد سعيد، العالم والنصّ والناقد، ترجمة عبد الكريم محفوض، الاتحاد العام للكتاب العرب، دمشق، 2000، ص ص115، 116.

10. مغامرة في أرض غريبة.

رسم الروائي الإسباني «رامون مايراثا»، صورة مثيرة للجاسوس، والرحّالة الإسباني، «دومينغو باديا» في روايته «علي باي العباسي»، التي ظهرت بعد نحو مئتي سنة من رحلاته، التي شملت المغرب، وليبيا، ومصر، والحجاز، وبلاد الشام في مطلع القرن التاسع عشر. وفي هذه الرواية بنى مايراثا، شخصية سردية موازية للشخصية التاريخية لذلك الرحّالة الغامض، وذلك هو التخيّل التاريخي، فأشبع الفراغات التي أهملها التاريخ في بناء تلك الشخصية، التي دُفعت إلى مغامرة في أرض أجنبية لتحقيق ذاتها، وحينما واجهت صعابا، حالت دون ذلك، قبلت بوضع نفسها في خدمة الإدارة الاستعمارية، الإسبانية ثم الفرنسية، وربطت طموحها الشخصي بالطموح الإمبراطوري، ولمّا تعذّر تحقيق ذلك في الوطن وجب أن يتحقق على أرض الآخرين. ولمغامرة «باديّا»، الذي انتحل اسم «علي باي العباسي» نظائر سردية في الآداب الاستعمارية، حيث يبني الغربي هويته على أرض غريبة عنه. واستظلت الرواية بوقائع التاريخ، فلامست أحداثه، كما ظهرت في الرحلة المطولة، التي نشرها «باديّا» بالفرنسية في عام 1814، واستوفت النواقص المجهولة، بأفعال اقترحها الروائي، الذي اكتفى بالجزء الخاص بالمغرب، وأهمل الجزء المشرقي من المغامرة.

يستحيل الفصل بين الطبقتين السردية والتاريخية في أحداث الرواية، فالأولى، في معظمها، تحريف سردي للثانية، أو انتقاء لشذرات منها، أضفت عليها طابع المصداقية. ويجوز أن تُقرأ الرواية بمعزل عن الأحداث التاريخية، فتكتفي بوقائعها السردية، غير أنها تزداد ثراء، في تقديري، لو تداخل الجزء المتخيّل بالجزء التاريخي، فذلك يثريها، فالسرود الاستعمارية تدفع بشخصياتها إلى بلاد نائية، وكلّما ربطت نفسها بحقائق التاريخ، تضاعفت قيمة وظيفتها الدلالية، فلا يراد بذلك اختلاق الأوهام، وادّعاء الأعمال، إنما تأكيد النزوع الإمبراطوري في حضّ الأتباع للإسهام في خدمة الإمبراطورية، حتى لو اقتضى الأمر القيام بأعمال دنيئة.

كشف المستوى السردي لأحداث الرواية عن شخصية قابلة للمقايضة، فهي تفاوض سادتها على ثمن مغامراتها، وتوهمهم بخطورة دورها، لتزيد من ثمنها في

سوق الرهان الاستعماري، فحالما تأكد «باديّا» من إمكانية قبول السلطات الإسبانية لفكرته، في القيام بمهمة سرّية في المغرب لصالح الإمبراطورية، حتى أسرع في العمل لإحكام مشروعه، بعد أن أضفى عليه صبغة علمية، كيلا يفتضح أمره «أنهيت تحرير الصفحات الأخيرة من مشروعي، أشرت تحت عنوان «منهج الرحلة»، إلى أنني على استعداد لإخفاء شخصيتي، ديني ووطني، كي أقدّم نفسي في إفريقيا، متبنّيا مظهر وعادات المسلمين، بطريقة لا تستطيع فيها الريبة، ولا الفضول، ولا التعصّب، أن تمنعني من التجوال بحرية في كلّ مناطقها»(1) .

ما أن شرع «باديا» في تقمّص شخصية «علي باي»، حتى حار في أي الإسمين يوقّع مشروعه، باديّا أم علي باي؟ وما لبث أن نزع عنه لبوس الشخصية الأولى، وارتدى لبوس الثانية، فنجح في مقابلة رئيس الوزراء «غودي» الذي قبل بمشروعه، ووعد بعرضه على الملك «كارلوس الرابع»، مرفقا بالتكاليف اللازمة لتنفذه. ثم صدرت موافقة أكاديمية التاريخ الملكية على المشروع، وإن تلكأت في بداية الأمر، إذ وجدته مغامرة صبيانة، لا ترتقي إلى رتبة الرحلة العلمية، ولولا تبنّي رئيس الوزراء له، لذهب أدراج الرياح، وطمر في أرشيف الأكاديمية، التي شككت في قدرة هذا الشاب الهاوي الذي انتدب نفسه لمهمة كشفية جليلة. وكان آخر ما انتهى إليه الأمر هو تغيير المشروع العلمي إلى مشروع سياسي، فذلك ما أراده رئيس الوزراء؛ لأنه «يعطي التوسع الإسباني في القارة الأفريقية، أهمية معتبرة، إلى حدّ أنه مستعد أن يحوّل هذا الهدف إلى واحد من محاور سياسته الخارجية»(2)، فرعاية رئيس الوزراء للمشروع لها صلة بالعين المتطلعة إلى المغرب، بعد أفول نجم المستعمرات الإسبانية في العالم الجديد.

بعد أن جرى إقرار المشروع من الجهات الإسبانية العليا بالتشديد على سريته، شرع «باديّا» في ابتكار شخصية «علي باي»؛ فاتّجه إلى لندن للتزود من الجمعيات

(1) رامون مايراتا، علي باي العباسي: مسيحي في مكة، ترجمة رفعت عطفة، دمشق، دار ورد، 1999، ص103.

(2) م. ن، ص 116.

الجغـرافيـة بالمعلومـات اللازمـة، ومـعلوم أن تلك الجـمـعيـات ارتبطت بالإدارات الاستعمارية في بريطانيا، وفرنسا، وبعد أن قطع قلفته سقط فاقدا الوعي مغمورا بدمائه، لكنه قبل بالنتائج، التي سوف تتمخض عن كل ذلك «كنت أعرف أن الختان سيفرض عليّ شهرة المسلم نهائيا»[1] . وقبل أن يتشافى من ختانه، بدأ البحث عن ملابس شرقية، تليق بأمير عباسي، فوجدها عند تاجر سوري، كان يموّن سفير الباب العالي، لدى البلاط الإنجليزي، بما يحتاج إليه. وخرج «باديّا» من دكانه، وقد أصبح شرقيا مسلما، فسارع إلى إسبانيا، حيث جرى التعديل النهائي على الخطة، كما رغب فيها غودوي، إذ استدعاه «الكولونيل أموروس»، حاكم منطقة جبل طارق، وأبلغه بالتعليمات النهائية لرئيس الوزراء، فسلطان المغرب «مولاي سليمان»، أوقف إرساليات الحبوب المتفق عليها مع إسبانيا في معاهدة 1799، وأفرط في إذلال التجار الأسبان، وزاد بأن تعرّض للمواقع العسكرية الإسبانية على الساحل الأفريقي من المغرب. وفي ضوء احتمال اندلاع حرب مع بريطانيا، فسيقضى على تجارة إسبانيا مع أمريكا، وينبغي أن يكون المغرب هو البديل، وستكون مهمة علي باي: كسب ودّ السلطان، فجيشه ضعيف، وخصومه يزاحمونه على العرش، والمهمة تتلخّص في أن يعمل على «إثارة تمرّد».

اقترحت الخطة الاعتماد على أحمد، ابن السلطان، فهو ذو طبيعة حربية، ويمكن مساندة الابن الآخر هشام للغرض نفسه. ولما تساءل «علي باي» عن الكيفية، التي ستجني فيها الأمة الإسبانية ثمار كل ذلك، وفيما إذا كان من السهل أن يتمرّد أحد «لصالح أمة غريبة»؟ جاء جواب الكولونيل «جيشنا سيكون جاهزا لعبور المضيق خلال ساعتين، والنزول في معاقلنا. سندعم التمرّد مقابل الحصول على مقاطعة فاس، الأهراء الحقيقي، ومدن طنجة، وتطوان، والعريش، هي التي ستضمن لنا مفاتيح المتوسط». ثم أمر مخاطبه «عليك أن تفعل كل ما في وسعك، لإثارة حالة من الفوضى تبرّر تدخلنا»[2] .

---

(1) م. ن، ص 129.

(2) م. ن، ص 135.

اجتاز «علي باي» المضيق متنكرا صوب طنجة، ولما اعترضته المراكب المغربية عند الساحل، جرى استجوابه، فأخبر أنه قادم من لندن عبر قادش، أما مسقط رأسه فحلب، وحينما أقتيد إلى مقر «عبد الرحمن معفّري» قائد المنطقة، سمّى باسم الله، وقدّم نفسه بوصفه أميرا للعباسيين، وهو علاّمة، وحاج ورع، ثم لفّق الحكاية الآتية «مدحت شجرة العائلة التي ترجع إلى فاطمة، لؤلؤة النبي، استحضرت طفولتي العذبة في حلب، شبابي الدراسي في القسطنطينية، وثروة أبي التي أثارت الحسد، وسبّبت له الملاحقة، فاضطر أن يلجأ إلى إيطاليا، وحملني معه. أراد أن يسافر إلى فرنسا، وانكلترا، ليتأهّل بالعلوم، فاضطرتني وفاته إلى الذهاب إلى قرطبة لأواري جثمانه التراب، بحسب تقاليد ديننا. هناك قررت الحجّ إلى مكة، ولكنني اضطررت قبل ذلك أن أعود إلى لندن، حيث أودعَ والدي كلّ ممتلكاته»(1) .

بدأ إسم «علي باي» يحمي شخصيته الحقيقة كالطلسم، وبدأت الشائعات تنتشر حول الوافد الغريب، الذي وصل إلى ديار المؤمنين، بعد رحلة تشرّد طويلة، وصار يدعى في بيت هذا، وبيت ذاك من وجهاء طنجة. وقد ساعدته معارفه في إثارة العجب من حوله، «سرعان ما منحتني معدّاتي العلمية، وألفتي مع العلوم الغربية، سمعة العالم في بلد يجهل المطبعة، وينغلق أفقه الفكري بين دفتي كتاب وحيد غاية في الجمال، يحفظه الجميع عن ظهر قلب. منحتني معرفتي بعلم الفلك، الذي كان الكثيرون يخلطون بينه وبين التنجيم، شهرة المنجّم، ومنحني حلمي نبوئيّة، وشعبية الرجل الورع. اكتسبت الأمان والثقة الكافيين، لاتخاذ القرار بالشروع ببحوثي. لكن سرعان ما اكتشفت الصعوبات الهائلة التي تعترض جمع مجموعات من الحشرات، بسبب التعاليم التي تمنع لمس الحيوانات التافهة، وحرق الحيوانات الحية. على كل الأحوال، بدا للفرحين شيئا غريبا جدا أن يروا شريفا طويل اللحية، يجري خلف فراشات مزودا بمخروط من الشاش، تتدلّى من عصا»(2) .

وما أن وصل السلطان طنجة، حتى بلغته أنباء مضخّمة عن الشريف العائد إلى

---

(1) م. ن، ص 140.

(2) م. ن، ص 145.

بلاد الإيمان، بعد تشرّد طويل في بلاد الكفر، وقد عززت مكانته لدى السلطان وحاشيته الهدايا الثمينة التي جاء بها له، فقوبل بترحيب ملكي. وأول ما قام به كتابة تقرير عن تحصينات المدينة، ومعلومات عن الأسطول، والجيش. ولما زار «علي باي» السلطان في مجلسه، قدّم له الأخير الشاي بنفسه، دلالة على حسن الضيافة، فعرض على السلطان عدّته العلمية، فأدهشته، وتبع ذلك أن طلب إليه أن يلتحق به في مكناس. وما أن بلغها حتى تمكّن من معرفة مكان خزانة السلطان، وثروته، ونحو ألفي زنجي من حراسه، وعرف أن النظام الضريبي يعتمد على التجارة الخارجية التي يعارضها علماء الدين، وانتهى في ضوء ذلك إلى أن المغرب مندرج في علاقة «تبعية، للحركة التجارية مع الأمم الأخرى، وإلغاؤها سيحمل في داخله انهيار الدولة»[1] .

ولم يمر سوى وقت قصير، حتى جرى تيسير عمله العلمي، وتوفرت له أسباب الضيافة السلطانية، فأصبح جزءا من نخبة القوم. وتمكّن من إزاحة منجّم السلطان عن مكانته المفضّلة في البلاط، بعد أن برهن على ظاهرة الخسوف علميا وليس سحريا كما كان المنجّم يقوم بذلك، فقويت ثقة السلطان به حينما وجده يقدّم تنبؤات علمية لا توهّمات سحرية، فأصبح «الرجل الأقوى والأكثر تأثيرا في المغرب بعد السلطان»[2] .

لم يغب «علي باي» عن عيون الإدارة الإسبانية، فراقبته عن كثب، وهو يثبّت وجوده بسرعة بين المغاربة، وينال ثقة علية القوم، ويضلل مضيفيه بأعمال علمية كانت تلاقي الإعجاب، فمُنح ستة أشهر لإنضاج التمرد، فتتبّع خطى السلطان حيثما حلّ، وأينما ارتحل، فزاد السلطان في تقريبه إليه، ومنحه مزرعة كبيرة في مراكش، وأكرمه بجارية جميلة. ومع اندماجه في الحاشية السلطانية، فقد حرص على فرض هيبته بالهدايا الثمينة، والمفاجآت العلمية، واستغل مكانته للتجوال في وسط المغرب، وفي سواحلها الغربية، للتدقيق في الأماكن المناسبة للحرب، وكسب الأنصار. وتوهم أنه كسب ما يكفي من الأتباع لإعلان خطته. لكن إسبانيا شُغلت بأحداث أخرى،

---

(1) م. ن، ص 153.

(2) م. ن، ص 157.

ولم يعد في واردها الاهتمام بجاسوسها المتبجّح، وإلى ذلك انتبه المغاربة إلى أن الشخص الذي منحوه ثقتهم تكتنف الريبة أعماله، وأسفاره، وعلاقته، فانتهى الأمر بأن أبعد عن الأراضي المغربية بصورة ذليلة تناظر خيانته الثقة التي قوبل بها.

وبإزاء الطبقة السردية التي وقفنا عليها، يحسن الوقوف على الطبقة التاريخية من أجل كشف العالم المرجعي، لأحداث الرواية، إذ تورد رحلة «باديا»، والمصادر المعتمدة عنه، أنه مارس خداعا كاملا في تضليل مضيّفيه، وحاشيته، وخدمه، صغارهم وكبارهم. وخلال ذلك، واظب على إرسال تقارير سرية إلى كبار رجالات الدولة في إسبانيا، أو فرنسا، حول الفرص المتاحة لاحتلال المغرب أو مصر، وأخيرا الهند، مرفقا ذلك بوصف جغرافي موسّع عن المناطق التي زارها. وبقيت شخصيته الحقيقية طيّ الكتمان، في الغرب، إلى ما بعد نحو نصف قرن من وفاته الغامضة في بلاد الشام، ما خلا حفنة من رجال البلاطين الإسباني والفرنسي، الذين كانوا على دراية بالمهمات التي كلّف بها من طرف السلطات العليا في البلدين.

كان دور «باديا» في التمهيد للنفوذ الإسباني، ثم الفرنسي، في شمال أفريقيا، وبلاد المشرق، سرّا من الأسرار الإمبراطورية. وتعدّ رحلته المصدر المعتمد في كشف دوره؛ لأنها إحدى «أبرز المصادر الموثّقة التي اعتمدتها الدوائر الاستعمارية، والاستشراقية لمدة غير قليلة، فصاحب الرحلة استطاع، بما أوتي من ملكة، وحبّ للمغامرة، أن يخترق الحواجز التي كانت عائقا لأقرانه الأوربيين، وتغلغل حتى وصل إلى بواطن صنّاع القرار، وأصحاب الشأن في البلاد التي اختارها هدفا لزيارته، كما تسلّل إلى أعماق تلك المجتمعات التي رحّبت به، وفتحت صدرها له على أنه ابن الدار، وسليل الحسب والنسب من أبنائها البررة، ومن هنا فقد ظفر بما لم يتمكّن منه غيره، من المغامرين، والرحالة الأجانب، الذين زاروا البلاد الإسلامية»[1] .

لم تعرف السيرة الأصلية لـ«باديا» بتفاصيلها، إلا في وقت متأخر، فكشفت عن رجل سكنته المغامرة، بمقدار ما أغراه الطموح، فكان أن انتهى خائنا لإسبانيا، حينما

---

(1) صالح السنيدي، رحالة إسباني في الجزيرة العربية: رحلة دومنجو باديّا(علي باي العباسي) إلى مكة المكرمة، دارة الملك عبد العزيز، الرياض، 1429هـ، ص 15.

احتلها الفرنسيون، وقد مارس الخداع أينما حلّ، وكان منطلق خداعه انتحال شخصية جليلة الشأن، والتوغل بها حيثما أراد، بوصفه حفيدا شاردا من سلالة الرسول. ويكشف المسار التاريخي لحياته، أنه ولد في برشلونة في 1767، وسرعان ما نبغ طموحه في المجالات العلمية، وهو في مقتبل عمره، وتولّى بعض المسؤوليات الإدارية، لأن أباه يسّر له ذلك. وقبل أن يبلغ الثلاثين، شرع في ترحال طويل، وقد خلف رسومات كثيرة، وخرائط حدد فيها مكان المواقع الجغرافية المهمة، وقدم وصفا للمدن التي زارها، وللطقوس الاجتماعية والدينية من طنجة إلى مكة، قبل أن يموت مسموما، وهو في نحو الخمسين من عمره في عام 1818 .

وقبيل وفاته، ظهرت رحلاته في مجلدين كبيرين، بدأت بالمغرب، ثم طرابلس، فقبرص، ثم مصر في أول عهد محمد علي، وصولا إلى الحجاز في شبه الجزيرة العربية، ثم بلاد الشام، وتركيا، فقد أمضى معظم العقد الأول من القرن التاسع عشر في تطواف اتخذ صبغة علمية في بعض المناطق، ودينية في أخرى، وكان يتجسس لصالح إسبانيا، ثم فرنسا، قبل أن يعود إلى تدوين تجاربه في رحلة شاملة ظهرت بالفرنسية. وما أن انتهى من خدمته لإسبانيا، حتى انخرط في خدمة الفرنسيين، وبدأ يخطط لزيارة بلاد الشرق وصولا إلى الهند بأمر من لويس الثامن عشر، لكنه توفي في طريقه إلى الحجاز في قافلة حجيج، ووري جثمانه الثرى، في حصن البلقاء بالأردن[1] .

انتحل «باديا» شخصية «علي باي العباسي»، وبمرور الوقت محقت الثانية أطياف الأولى، التي بقيت مجهولة مدة طويلة، فيما عرفت الثانية على نطاق واسع في الأوساط السياسية والعلمية والثقافية. وقبل أن يصل إلى المغرب، ويمضي فيها سنتين مثيرتين، وفّر لنفسه مستلزمات التنكر، بشخصية أمير عباسي، ينتسب إلى الأرومة المحمدية الشريفة، وقد رمت به صروف الدهر في عالم غير عالمه «مما جعله ينسى لغة آبائه وأجداده، لكنه مع ذلك ظلّ محافظا على تعاليم دينه الإسلامي»[2]،

---

(1) م. ن، ص 23.

(2) م. ن، ص21-20.

وآن له العودة إلى جذوره الأولى نسبا ومعتقدا، فكان أن تعلّم العربية، وألمّ بالقواعد العامة للإسلام من فروض وأحكام، ثم ختن نفسه في لندن، وحصل على ما يلزمه من خرائط في باريس، ونجح في ابتكار شخصية موازية لشخصيته الأصلية.

حينما وصل «علي باي» إلى المغرب، في السنوات الأولى من القرن التاسع عشر، كان مكلفا بخطتين: خطة ناعمة، وأخرى خشنة لخدمة الإمبراطورية الإسبانية، وكان قوام الناعمة محو الأسباب، التي تحول دون قبول سلطان المغرب، مولاي سليمان بن محمد، من التفكير في طلب الحماية الإسبانية لبلاده، ليجنّبها الأطماع الفرنسية المتصاعدة، باتجاه التهام شمال إفريقيا، بعد إخفاق حملة نابوليون في السيطرة على مصر، ثم تضخيم الخطر الإنجليزي، الذي يحتمل ظهوره في حال لم يقدم الفرنسيون، على تنفيذ مخططهم في احتلال المغرب قبل غيرها، فلكي يصرف الخطر الإسباني عن انتباه السلطان، راح يضخّم من أخطار فرنسا وبريطانيا، وهي قوى إمبراطورية طالعة في فضاء التجربة الاستعمارية آنذاك، على عكس إسبانيا التي كانت في مرحلة أفول بعد أن جرّدت من كثير من مستعمراتها في الأمريكيتين. ولم يغب عن رعاته اعتبارهم المغرب مجالا حيويّا لإسبانيا، بسبب قربه، وسهولة احتلاله، وعلى هدي هذا الطموح، شرع باديا في الإعداد لخطته.

في حوالي منتصف عام 1801، تقدم «باديا» بمشروع رحلة إلى الحكومة الإسبانية، سمّاه «مشروع رحلة إلى شمال إفريقيا، ذات أهداف سياسية وعلمية». وحالما عُرض على الحكومة حتى تمّت الموافقة عليه مع ما يتطلبه ذلك من تمويل وتجهيز. وكان وراء المشروع والداعم الأول له رئيس الوزراء «غودي» الذي تحمّس له، وأقنع الملك «كارلوس الرابع» بالموافقة عليه[1] . وقامت فرضية المشروع على قاعدة أساسية، وهي أن الإفراط في تضخيم الخطر الخارجي القادم من فرنسا، وربما من بريطانيا، مناسب لترسيخ وجود «باديا» في المغرب، وكسب ثقة السلطان المتوجّس من جارته الشمالية، وبخاصة أنه قوّى من شوكة الدولة المغربية، ووقف بوجه الإطماع

---

(1) م. ن، ص 20.

الإسبانية علنا، وأوقف أعمال القرصنة في السواحل المغربية، ومعظمها مصدره شبه الجزيرة الإيبيرية.

لم تعرض الخطة مباشرة، إنما جرى تنشيطها ببطء يتزامن مع تأكيد ثقة السلطان بضيفه المسلم، ووجد أنها ستكون مؤثّرة في الوسط السلطاني إن جرى تسريبها بهدوء من رجل ينتسب، في نهاية المطاف، إلى أرومة السلطان نفسه، وخيّل إليه النجاح حينما وجد الوافد الغريب اهتماما سلطانيا به، فاق ما كان يتصوّر، فقد شملته رعاية السلطان، وأمسى من جلسائه، ثم انتزع اعترافا برعايته، حينما خصّه بما لم يخصّ به إلا قلة قليلة في بلاده، وهو أن يتجوّل مستظلا بظلة السلطان في موكبه، وعدّه ابنا له، وعومل أميرا. وما لبث أن أصدر السلطان فرمانا بمنحه قصرا منيفا في مراكش، وكان هو يغذّي اهتمام السلطان به بمزيد من الورع والتقوى، والتذكير بانتسابه إلى السلالة الشريفة، لكنه لم يغفل شؤون الدنيا، فقد أذهل السلطان بخبراته العلمية في مجال الجغرافيا، والفلك، والمناخ، فانطلت حقيقته على السلطان وسائر المحيطين به مدة طويلة، قبل أن تكتشف خطته السرية، ويرحّل بالقوة من الأراضي المغربية في حوالي منتصف أكتوبر/ تشرين الأول من سنة 1805[1]، فآلت خطته الأولى إلى الفشل.

أما الخطّة الخشنة فقوامها فرضية أخرى رسمها ببراعة، وقد بدأ العمل بها بعد أن تعذّر عليه إقناع السلطان بطلب الحماية الإسبانية لشعبه من خطر الفرنسيين، وعليه في هذه الحال أن يغذّي الاستياء الشعبي ضد السلطان بذرائع كثيرة، مما يفضي إلى تمرّد عام يجد فيه الإسبان ذريعة للتدخل من أجل تهدئة الأمور، فيتحقّق لهم احتلال المغرب حفاظا على أمنه، وبخاصة أن مولاي سليمان، قد انتهى لتوّه، من بسط نفوذه الكامل على المغرب، بعد حرب شبه أهلية، كادت أن تمزق البلاد، ويرجّح أن خصومه السابقين، لم يقبلوا بعد سيطرته الكاملة على مقادير السلطنة، فتلك أرضية مناسبة لإيقاد جذوة التمرّد عليه من جديد، من خلال بث السخط بين المناوئين للسلطان. وقد راق مخطّطه بوجهيه لرئيس الوزراء «غودي»، ولم يرفضه الملك «كارلوس الرابع» في أول الأمر. وعلى هذا انطلق الرحّالة في مهمته التي أخذت في

(1) م. ن، ص 62.

حسبانها البحث الجغرافي غطاء لها. هذا هو الإطار الناظم لحركة «باديا» في المغرب، لكن وصف مهمته على لسانه لها القيمة العليا في هذا السياق.

افتتح «باديا» رحلته بالآتي «هذا كتاب المؤمن الأمير الطبيب العالم الشريف، الحاج علي باي بن عثمان، الأمير العباسي، خادم بيت الله المحرّم». ثم استأنف يسوّغ أهدافه «بعد أن أمضيت أعواما كثيرة في بلاد النصارى، أتلقّن في مدارسهم علوم الطبيعة، والفنون الضرورية للإنسان، في حال الاجتماع، مهما كانت عبادته، أو الدين الذي عليه فؤاده، عزمت على السفر أخيرا إلى البلاد الإسلامية، وعلى إتمام فرض الحجّ إلى مكة في الوقت ذاته، وعلى معاينة العادات، والأعراف، وطبيعة الأقاليم، التي أصادفها في طريقي، حتى لا يكون تعبي في هذا السفر المضني بغير فائدة، فيعود بالنفع العميم على أهل بلدي في الموطن الذي سأختاره مستقرا لي أخيرا»[1] .

جاء التنكّر الهادف إلى الخداع، ثمرة خطة مسبقة، مهّد لها «باديا». ففي قادس، التي وصلها صحبة صديقه «روخاس»، على باخرة من لندن، استقر رأيهما على أن يختار هو اسم «علي باي بن عبدالله»، فيما سيحمل روخاس اسم «محمد بن علي». ولما كان الأخير غير متحمّس لمشروع صديقه المبشّر بالخطر، فقد تخلف تاركا باديّا يسافر وحيدا إلا من قناعه الذي تنكّر به، فوصل طنجة يوم 29 يونيو 1803، وقدّم نفسه لأهلها على أنه ابن أمير شامي، ثري خرج من بلاده لأسباب سياسية، فعاش في إيطاليا وإنجلترا، وتعلّم فيهما، وقصد المغرب بهدف التعمق في دين آبائه؛ فكان أن أظهر الورع والتقوى بالمداومة على الصلاة، وبذل الصدقات على فقراء المدينة؛ فذاعت شهرته بعد أن تنبّأ بالكسوف في الخامس عشر من فبراير 1804، ولأنه لم يكن يجيد اللغة العربية فقد استعان بيهوديين لخدمته في التواصل مع الآخرين[2] .

صرف «باديّا» جهده في تأليب الخصوم ضد السلطان، وإضعاف حكمه، وإشاعة

---

(1) على باي العباسي الحلبي «ضومنغو فرانثيسكو باديّ»، رحلات عبر المغرب، ترجمة مزوار الأدريسي، طنجة، مطبعة ليطوغراف، 2008، ص7.

(2) علي باي ضومينكو باديا، علي باي في المغرب، ترجمة عبدالمنعم بونو - أحمد بن رمضان، المغرب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بنميسك - منشورات مختبر السرديات، 2012، ص10.

الفوضى في سلطنته، فتغلغل بدهاء وسط حاشية السلطان، وحاول تمزيقها، ثم نفذ إلى قلبها بكسب ثقة السلطان نفسه، وقد شغل طوال وجوده في البلاط بإثارة الضغائن، وزرع الكراهيات في أوساط النخبة الحاكمة منطلقا من فكرة أساسية، وهي: أن تعدّد الولاءات يفضي إلى إضعاف الدولة، وتفكيك بنيتها الأساسية، وبثّ النزاع بين المتحكّمين في أقدارها، ولم يكتف بالتقارير السرية عن الجيوش المغربية، وتحصين المدن، وطبيعة الاقتصاد، والخدمة العسكرية، وطرق التموين، ومجالس القضاء، وأوضاع الأقليات من يهود وبربر، بل عمل على زعزعة حكم السلطان. وإلى ذلك فقد استأثر بسلطة خاصة، استمدّها من ملازمته للسلطان، وبها ضرب خصومه، فالهيبة السلطانية خيّمت عليه، واستخدمها في كبح مناوئيه. ونجح في إحداث انقسام في قلب مؤسسة الحكم المغربية. ومع أنه لم يقطف ثمار خطته، لكنه أحدث زلزلة من عدم الثقة بين أطراف البطانة السلطانية.

لم يجهر «باديا» بأي من نواياه، إنما أخفاها تحت غطاء سميك من الثقة قوامه مهمةُ استكشافٍ جغرافي، وتجارب فلكية أذهلت السلطان، وقد بدا ثاقب النظر في كشف النسيج الاجتماعي المغربي، حالما وطأت قدماه مدينة «طنجة»، إذ نظر إلى أهلها نظرة زائر غريب مرتاب «يُقدّر عدد سكان طنجة بعشرة الآف، أكثريتهم جنود، وتجّار في الغالب، وصنّاع تقليديون جدُّ خشنين، وقليل من الناس الأثرياء واليهود. الطبع المميّز لأولئك الناس هو الكسل: فهم يُرون جالسين أو متمدّدين في أية ساعة من ساعات النهار، على طول امتداد الشوارع، وفي أمكنة عمومية أخرى. إنهم مثرثرون أبديّون وزوار ثقال»[1] .

وراح يغدق السلطان بالهدايا السخية، وشمل بهداياه: القاضي، والقائد، والوجهاء، وذلك «ساهم في تركيز اهتمام الجميع عليّ، بحيث أني استأثرت في وقت وجيز بتفوق حاسم، على كلّ الأجانب والشخصيات المتميزة»[2] . شملت هداياه للسلطان: عشرين بندقية إنجليزية مع حرابها، بندقيتين من العيار الكبير، زوجين من

---

(1) رحلات عبر المغرب، ص23.

(2) م. ن، ص51.

خمسة عشر مسدّسا إنجليزيا، بعضة آلاف من أحجار الاشتعال، كِيسَ رصاص من طلقات خردق الصيد، مجموعة قطع سلاح الصيد كاملة، برميلا من أفضل البارود الإنجليزي، مجموعة من قطع ثوب مُوصِلي نفيسة، موحّدة ومطرزة، بعض الجوهرات الصغيرة، شمسية نفيسة، مربيات وعطور. إنها هدية نفيسة للسلطان، شملت السلاح بأنواعه والأثواب الفاخرة، والجوهرات، والعطور، ولكي تناسب الهدية مقام السلطان، «وضع السلاح في صناديق مغلقة بمفاتيح، ووضعت باقي الأشياء في أسفاط كبيرة مغطاة بقطع من ثوب دمشقي أحمر مزيّن بشرائط فضية، وكل المفاتيح سُلكت في شريط طويل ووضعت في صحن»[1] .

حينما وصل «باديا» إلى مقر إقامة السلطان، وجده ممدّدا على سرير صغير مزوّد بمخدّات، فأُمر بخلع نعليه، وتقدّم يتأبطه ضابطان، فانحنى أمامه واضعا يده اليمنى على الصدر، ثم حيّاهُ، وقدّم له الهدايا. فما كان من السلطان إلا أن رحب به، وأجلسه إلى جواره، وبادله مشاعر صدق حارّة، فقال «باديا» لنفسه «رأيت هذا الحاكم مهيئا جدّا لصالحي، الشيء الذي فاجأني». ولما كان قد سرّب أخبارا عن كونه من سلالة العباسيين، وقد تشرّدت عائلته في بلاد الكفّار، فقد شرع السلطان يسأله عن ذلك، ثم أنه «شكر الله على أن أخرجنى من بين ظَهْراني الكفار»، ورحّب به في بلاده، بل أنه أكد مرات عدة له، عن «حمايته وصداقته».

وفي اليوم التالي زار القصر السلطاني، بناء على طلب السلطان نفسه، فوجده بصحبة المفتي، وأمامه طقم شاي كامل، وما أن دخل عليه حتى أمره بأن يرتقى الدرج ويجلس إلى جانبه، وصبّ له في فنجان مزيجا من الشاي والحليب، وحاول أن يعلّمه نطق الحروف العربية على ورقة مكتوبة، وأفصح له عن عطفه، وطلب إليه أن يشرح له وظيفة الأدوات الفلكية التي اصطحبها معه. وفي بادرة محسوبة أهدى معدّاته للسلطان، فاعتذر الأخير عن قبولها، وطلب أن يحتفظ بها؛ لأنه الوحيد الذي يعرف استعمالها، وأدرك بأن السلطان يرغب في إلحاقه بخدمته. وتطور الأمر بعد ذلك، ففي اليوم الثالث زار السلطان، في البيت نفسه، ووجده على سريره، وما أن رآه

---

(1) م. ن، ص 54.

حتى «اعتدل جالسا، وأمر بإحضار سرير آخر مخملي أزرق مثل سريره، ووضعه بجانبه، وأجبرني على الجلوس فيه».

حقق «باديا» في أيام معدودات ما كان يريد؛ إذ أصبح جليسا للسلطان يعتلي سريرا مخمليا يماثل سريره، بل إن السلطان مضى في اندفاع بتقريبه إليه، فأرسل له ليلا رغيفين من الخبز الأسود مما آثار عجبه، فليس هكذا تكون هدية السلطان. إذ غاب عنه تأويل ذلك، ولم يلبث أن شرح له المرافقون، فبهذه الهدية أضحى أخا للسلطان؛ المشاركة في الخبز دليل أخوة، وما أن محضه السلطان ثقته، حتى شعر بأنه أصبح في منأى عن الرقابة، فراح يتنقل في قافلة صغيرة خاصة به تتألف من سبعة عشر رجلا، وثلاثين راحلة، وأربعة حراس، وأربع خيام، إحداها خصصت له، وفيها سريره، وسجاداته، ووسائد، ومكتب، ثم صندوقين لآلاته، وكتبه، وملابسه، فتجوّل بهذه القافلة في أرجاء السلطنة. وحينما يشعر أنه مثار ريبة، يبالغ في تضليل الآخرين «ألفيتني مجبرا على التوقف والتخلّي عنها، حتى لا أعرض ذاتي للشكوك، وحتى لا أثير ضدي الظنون المناهضة لي»[1] .

ما أن وصل «باديا»إلى «فاس» حتى مُنح امتياز السير تحت مظلة السلطان التى لا يستخدمها سوى أبنائه وأخوته، وتجاوز السلطان كلّ حد حينما اعتبره ابنا له ومنحه جارية، فتعلل بتعذر الزواج إلا بعد الحج إلى بيت الله. وبمرور الأيام تزايد نفوذه «غدا اسمي يتردّد على كل لسان، وحينئذ أبديت للعيان كل الأبهة المناسبة لمكانتي، حتى أنه ما من شخص وجيه بفاس لم يستعجل زيارتي، بحيث غدا بيتي يمتلئ بالزوار من الصباح إلى الليل»[2] . ولما اصطحبه السلطان إلى «مراكش»، خصّه بما لم يخصّ به أحدا من قبل، فقد منحه، بمقتضى ظهير سلطاني، بيت استجمام يسمى «السملالية»، وهي أرض واسعة، مشجرة بالنخيل والزيتون، وخصص له بيتا كبيرا يسكن فيه.

وفّر «باديا» لنفسه أحوالا مثالية للترحال في ربوع المغرب، مستطلعا تفاصيل

---

(1) م. ن، ص56، 59، 81.

(2) م. ن، ص 122.

المهمة التي جاء من أجلها، فزار المدن، وتعرّف على رجالها، وخبر قوة الجيوش المغربية، واطلع على ولاءات قادتها، ووصف طرق المواصلات، والموارد الاقتصادية، وكسب عطف جماعة من الأنصار، ففي رسالة مؤرخة في 5حزيران/ مايو 1804بعث بها إلى رئيس وزراء إسبانيا كتب «أصبحتُ سيد هذه الإمبراطورية الفعلي، فكل الباشوات هم بمثابة خدم لي، إن الجميع يدين لي بالولاء، وهو ولاء ناجم عن حب أو خوف أو احترام، وهذا ما يجعلهم إذا ما تقدمت بجيش من 3000 رجل فقط يقدّمون لي عصا المُلك. ويوجد في الوقت الحاضر رهن إشارتي أكثر من 10000 رجل». وفي رسالة أخرى طالب الحكومة الإسبانية أن تخصص له كمية من السلاح لإنجاز المهمة «ألفا بندقية، وأربعة آلاف مسدس، وبعض المدافع مع حاضناتها»[1] .

وواظب على إرسال تقارير دورية، فذكر «أن الجيش النظامي الوحيد الذي كان يوجد في مغرب مطلع القرن التاسع عشر، هو الحرس السلطاني المكون من عشرة آلاف رجل؛ أغلبهم من العبيد الذين اشتراهم السلطان، أو قدموا له كهدية، أو أبناء عبيد قدماء. وبجانب هؤلاء يوجد جيش من البيض تشكله قبائل الأوداية، وجيش البخاري ومعظم أفراده من الفرسان». وشملت تقاريره على «معلومات مفصلة عن حياة السلطان مولاي سليمان، اهتمت بشكله، وتقاسيم وجهه، ولباسه، وسنّه، وثقافته الواسعة في أمور الشريعة، كما وأعطت فكرة من مداخيله المالية ونفقاته، وقد رآها مرتفعة بسبب كثرة أبنائه وحريمه». ثم عزف على الوتر الحسّاس في نفس السلطان، باستغلال رغبته في إعادة الأندلس إلى الحظيرة الإسلامية، وكتب عن ذلك «أن السلطان مولاي سليمان أخبره، أنه لا يوجد شيء أعزّ على نفسه من استعادة المسلمين للأندلس، وأنه يقبل التخلّي عن عرشه لمن يرى في نفسه القدرة على تحقيق ذلك، وكان يقول له إنه على استعداد لإرساله على رأس جيش يقوم بغزو الأندلس»[2] .

حافظ «باديا» على علاقة وثيقة برئيس الوزراء «غودي»، وراح يوهمه بأن النصر

---

(1) عبد الواحد أكمير، خورخي دي هنين وعلي باي: مغامرات في البلاط المغربي، مجلة فكر ونقد، المغرب، العدد 14 لسنة 1998.

(2) م. ن.

قريب، وسوف يلجأ السلطان إلى طلب العون من إسبانيا لإخماد التمرد ضده. وإذا ما فشل هذا الخيار، فسيقوم بالتنسيق مع متمردي قبائل جبال الأطلس، للإطاحة بالسلطان. وفي هذه الحالة، سوف يُبايع هو سلطانا على المغرب، ومضى يضخّم هذه الآمال، لكن تحولا جديدا ظهر في مسار حياته التنكرية في ديسمبر 1804، إثر المواجهة بين إسبانيا وإنجلترا، جعلت الملك «كارلوس الرابع» يدعو باديّا إلى البدء في تطبيق مخططه بغزو المغرب؛ وهذا تحول كبير في موقف الملك الذي كان مرتابا من المشروع، فقد تراجع دور المبعوث السرّي، وتضاءلت الثقة به من طرف حاشية السلطان المغربي، وخصومه على حّد سواء، فشرع في إقناع السلطان باستصدار دستور يُقنن تَولّي الحكم، ويضمن للمغاربة الملكية الفردية، لكن السلطان صمّ أذنيه عن ذلك، وداوم على عدائه لإسبانيا. وفي هذه الفترة من حياته، تزوج «باديا» من «أم هانئ»، التي أنجبت له ابنا بعد رحيله من المغرب، حمل اسم «عثمان». ثم تسارعت الأحداث، فنشط لتنفيذ خطته، وحاول التنسيق مع «مولاي العربي الدرقاوي» للقيام بتمرّد ضد السلطان، لكن محاولته فشلت، ولما أحس السلطان بأنه متورط في زعزعة مُلكه، أمره بمغادرة المغرب[1] .

كان رجال البلاط الإسباني يصدّقون مضامين التقارير، التي يبعث بها «باديا» إليهم، على الرغم مما تتضمّنه من مبالغات، خصوصا في تضخيم النفوذ، الذي كان يتمتّع به، ولعلّ هذا ما جعلهم ينمّون حلم الغزو في خيالهم، ويعتبرونه عملية سهلة، لا تحتاج لأي مجهود، تماثل غزو المكسيك في عام 1521، وهو ما كتبه أحدهم «إن مولاي سليمان هذا يشبه إلى حد بعيد ملك المكسيك، بينما رجلنا الذي يوجد بجواره، يشبه في حيويته، وشجاعته، هرنان كورتيس. إنه متأكد من انتصاره، لدرجة أنه يقول لي، وبكل ثقة، إنه يوجد بين يديه موكتيسوما آخر». وزعم «باديا» أنه بسبب الشعبية التي يتمتع بها في المغرب «فإن إمكانية اعتلائه العرش، لا تقل عن إمكانية أي من الأمراء، المنتمين إلى الأسرة المالكة»[2] . وقد رأى رجال الدولة

(1) علي باي في المغرب، ص1.

(2) مغامرات في البلاط المغربي.

الإسبان، أن مشروع غزو المغرب، يعتبر من الأهمية بمكان بالنسبة لأمن إسبانيا، خصوصا مع الخطر الذي يجسده مولاي سليمان، والمتمثل في إمكانية محاصرة سبتة، ومليلية، واستعادتهما.

وأمام فشل رئيس الوزراء في إقناع العاهل الإسباني في تنفيذ الخطة، شُغل «باديا» بوضع خطط سرية لتنفيذ مشروع الغزو، بتنسيق مع بعض رجال حكومته، وبعض القادة العسكريين، على رأسهم القائد العسكري لمنطقة الأندلس، غير أنه وقع التراجع عن ذلك في آخر لحظة بسبب هزيمة إسبانيا أمام إنجلترا في عام 1804، وأفضى إلى تحطيم الأسطول الإسباني في السنة الموالية. وقاد ذلك إلى تورط إسبانيا في حلف مع فرنسا، حتم عليها المساهمة في غزو البرتغال بـ 70000 من جنودها، وما أدى من تآمر الأمير فردنان السابع مع نابوليون ضد والده، ثم زحف نابوليون في عام 1808، واحتلال إسبانيا، وعزل الملك كارلوس الرابع، والإطاحة برئيس الوزراء غودوي(1) .

في خضم هذا السياق من التغيرات، في نظام الهيمنة من الحقبة الاستعمارية إلى الحقبة الإمبريالية، ثم الخلاف التاريخي، والديني، بين إسبانيا والمغرب، يمكن إنزال رحلات «باديا» ومعرفة دوره في تنشيط اهتمام بلاده بالمغرب. وقد أظهر عناية بالمسائل العلمية كالجغرافيا، وعلم الأرصاد الجوية، وعلم الفلك، والأنثروبولوجيا، وتزوّد بجوانب من الثقافة العربية. وسمح له اندفاعه وجرأته، الولوج بسهولة إلى ميادين الحكومة، فتمكّن في سنة 1803، من تقديم «مشروع من أجل اكتشاف العالم الإسلامي». وذلك بأن اقترح مخططا علميا لاكتشاف الأقاليم الإفريقية، بدءا من المغرب، ثم التوغل باتجاه إفريقيا الاستوائية، وصولا إلى كينيا وزنجبار، والرجوع شمالا عبر السودان ناحية طرابلس. وتضمن المخطّط تحقيق نتائج تخصّ الحالات المناخية، والعرقية، والنباتية، والأهم في هذا إدراج الملاحظات الطوبوغرافية، المدعمة بحسابات دقيقة، في ضوء خطوط الطول والعرض، ومعززة بخرائط كاملة. وإلى ذلك، ضمّ المشروع بعضا من طموحات الجغرافيين، والرحّالة آنذاك: كالعثور على منابع النيل،

(1) م. ن.

والتحقّق من مسار نهر النيجر، أو تدقيق البيانات عن مدينة «تمبكتو»، والتي اعتقد أنها مدينة صحراوية غنية للغاية.

وبصرف النظر عن الاكتشافات التي كان مخططا لها والتي ظهرت بمظهر رحلة علمية لم يتحقق منها إلا أقل القليل، فقد كانت هناك أهداف سياسية من وراء الرحلة، لم يرد ذكرها مفصلة في المشروع الأصلي لحساسيتها الفائقة، كونها تتصل بالأمن الإمبراطوري لإسبانيا. لكن مذكرات رئيس الوزراء «غودوي»، تضمنت إشارات صريحة، حول الهدف السري للرحلة، فقد اقترح «مشروعا من أجل فتح المغرب» يقوم على أساس تحريض القبائل في جنوب جبال الأطلس للتمرد على السلطان بمساندة إستراتيجية من الحكومة الإسبانية، ينتهي بإخضاع المغرب للسيطرة الإسبانية. أما فيما يخص الجزء المتصل بالخرائط، فقد ذهب «باديا» إلى باريس، وصرح عن هدفه العلمي من الرحلة لمؤسسة خطوط الطول. وتزود بمعلومات عن النقاط الجغرافية والبحرية التي كانت محط اهتمام المؤسسة. ويرجح اتصاله بالعلماء الفرنسيين المرموقين في هذا المجال، فقد توفرت لهم معلومات كثيرة عن أفريقيا. كما أنه سافر إلى لندن، واجتمع بنظرائه الرحّالة، وزار «الجمعية البريطانية من أجل اكتشاف الأجزاء الداخلية لإفريقيا»، التي أسست ليس من أجل هدف علمي، فحسب، بل من أجل البحث في استثمارات اقتصادية تعود للإمبراطورية في إفريقيا. ومن لندن اشترى بعض الأدوات لإنجاز القياسات الطبوغرافية للخرائط. وبمعونة هذه المعلومات، وقائمة المراجع الحديثة الإفريقية، حدّد معالم رحلته، مع دعم سياسي، ومالي من رئيس الوزراء الإسباني. استغرقت الاكتشافات خمس سنوات من1803 إلى 1807 .

من الصحيح أن الحكومة الإسبانية وفّرت دعما، وحماية لـ« باديا»، كما تحقّق من ذلك كلّ من «كارم مونتانير»، و «آنا ماريا كاساس»، لكن فرصته في تنفيذ المشروع السياسي كانت تتضاءل بمرور الوقت، إذ كان مسافرا وحيدا، يحمل معه طموحات شخصية، مع أهداف حكومية كبيرة. وبوصفه عميلا سريّا، لم يكن مهيّأ للقيام بمهمة على هذه الدرجة من الأهمية، فأخفق في إيقاد جذوة التمرد في المغرب، ولم يتمكّن من عبور جبال الأطلس، وفي جميع الأحوال لم يتجاوز مدينة مراكش،

وبذلك نأت عنه أفريقيا، التي ادّعى في مشروعه المقدم للحكومة الإسبانية أنه سيكتشف بعض أطرافها. وما أن قبل بالفشل السياسي لرحلته، حتى غير اتجاهه، ويمّم وجهه ناحية الشرق. والراجح أن «غودي» غيّر من أسبقياته هو الآخر، فأصبح متحمسا لاتجاهه إلى مصر، من أجل أهداف إستراتيجية هناك، فمصر اعتبرت آنذاك بوابة للشرق. وكان من الواضح أن أيا من الدول الغربية، التي تحتلها سوف تتمكن من التحكم في التجارة مع الهند والشرق الأدنى، وقد كشف الصراع بين الإنجليز والفرنسيين عن ذلك بوضوح. ولم يكن أمام التاج الإسباني إلا القليل ليعمله فيما يخص هذا الصراع غير المتكافئ، على الرغم من أن إسبانيا كانت شديدة الاهتمام بالمنطقة لأنها الطريق المفضي إلى مستعمراتها في جزر الفلبين.

داوم «باديا» على عرض خدماته لسادته، فخلال ولائه الفرنسي، كتب إلى نابوليون يحاول إغراءه باحتلال المغرب، كما عمل أسلافه على إغراء نابوليون من قبل لاحتلال مصر، وإذ سقط الإمبراطور ضحية الإغراء الأول، ففشلت حملته على مصر، فلم يأخذ بالإغراء الذي صاغه باديا «إذا كان لجلالة الإمبراطور الغرض في القيام بحملة عسكرية على المغرب، فمما لاشك فيه أنه إذا وضع هذه الحملة تحت اسمي فإنها لن تجد أية مقاومة، وبذلك سوف نوفّر دماء أبطالنا». ثم عاد وكاتب خلفه الملك لويس الثامن عشر «إنه باستطاعتي أن أقدّم الكثير من الخدمات لفرنسا في المغرب، فشخصيّتي في هذا البلد، تفوق كثيرا شخصية أمير مسلم. إن فرنسا تستطيع أن تحصل من خلالي، على مستعمرات في أفريقية بدون إسالة قطرة دم فرنسي، إنني إستطيع- وأنا الوحيد القادر على ذلك- أن أضمن الأمن والاستقرار والطمأنينة في هذه المستعمرات، أما الطريقة لبلوغ هذه الغاية، فتبقى دائما من أسراري الخاصة»[1] .

خلص «عبدالواحد أكمير» إلى القول، بأنه حينما انتهى أمر «باديا» مطرودا من المغرب عاد إلى إسبانيا، فوجدها خاضعة للاحتلال الفرنسي، فعجّل في تقديم تقرير لنابوليون بشأن غزو المغرب، غير أن هذا الأخير، وإن أبدى بعض الاهتمام برحلته، فإنه لم يكن متحمسا لفكرة غزو المغرب، لكن «باديا» لم ينثن، فكرر المحاولة مع

(1) رحالة إسباني في الجزيرة العربية، ص22-23.

جوزيف في أثناء توليه حكم إسبانيا، وهو شقيق نابوليون، ولم يجد التأييد الذي يطمح، وكل ما ظفر به، هو أن عيّنه جوزيف عاملا على مدينة «سيكوبيا» ثم عمدة على قرطبة بعد ذلك. ومع تولي لويس الثامن عشر عرش فرنسا، رُحّل «باديا» إلى باريس بعد انسحاب الفرنسيين من إسبانيا. وظل حلم غزو المغرب حاضرا في نفسه، فكتب إلى وزير الخارجية الفرنسية «ريشليو» يغريه بثروات المغرب، ويعده بالفوائد الكبيرة من وراء الغزو، لكنه قوبل باللامبالاة من طرف ريشيلو، الذي كان يحتقر الإسبان المتفرنسين، ويعدّهم خونة لبلادهم وملكهم. ولما عجز عن فعل شيء، راح يستجدي المال، فبعث برسالة إلى «ريشليو» يلتمسه فيها «أن يعطي أوامره لتخصص له الحكومة الفرنسية معاشا ثابتا، وذلك «لأن عائلتي تعيش في بؤس بينما الدولة والتجارة الفرنسيتان تتمتعان بالملايين نتيجة لما قدمته لهما من خدمات»[1] .

لم تخب نار الطموح في نفس «باديا»، فقد عاد إلى أحلامه القديمة فكاتب، في أكتوبر 1815، وزير الخارجية الفرنسي، يدعوه إلى استعمار المغرب، مُغريا إياه بثراء طبيعته، مقترحا نفسه للقيام بهذه المهمة، مثلما شرع في طرق أبواب وزير الداخلية ثم وزير البحرية. وبطريقة ما جرى قبول مهمة جديدة اقترحها، فخرج من باريس في نهاية ديسمبر 1817، يحمل اسما مستعارا جديدا هو «الحاج علي أبو عثمان»، بدعوى الحج، فمرّ بميلانو ثم القسطنطينية، ووصل دمشق. وكان يتموّل من سفراء فرنسا في هذه البلاد خلال رحلته. وفي دمشق اشتدّ عليه المرض، قبل انطلاق قافلة الحجاج منها، ولم تتوقف للراحة إلا بعد عشرة أيام قرب قلعة «البلقاء»، فساءت حالته، وأيقن بدنو أجله، فأحرق بعض أوراقه، وكلّف خادميه «ياسين» و«إبراهيم» بتسليم حاجاته إلى قنصل فرنسا في دمشق، واختار الشيخ «الجزار» وصيّا لتنفيذ وصيته، وأمر بتوزيع أمواله بين عبد أسود مرافق له وبين فقراء مكة والمدينة. وفي منتصف إحدى ليالي من شهر أغسطس 1818، لفظ أنفاسه الأخيرة، ودُفن على الطريقة الإسلامية في قلعة البلقاء جنوب شرق الأردن، رغم ما أشيع عنه، من طرف مغاربة كانوا برفقته في

---

(1) مغامرات في البلاط المغربي.

قافلة الحج، بأنه مسيحي مُتَخَفٍ وساحر[2] .

كشف التناظر بين المادة التاريخية، التي أودعها «باديا» في رحلاته، والمادة السردية التي نسجها «مايراثا»، في روايته حالة الانفصال، والاتصال بين كل من التاريخ والتخييل. ومع الأخذ في الحسبان أن رحلات «باديا»، تندرج في حقل أدب الرحلة، فإنها قدمت وصفا جغرافيا، وتاريخيا، وسياسيا لحال المغرب، وبعض بلدان المشرق العربي، في مطلع القرن التاسع عشر. أما الرواية فقد انتخبت بعض الأحداث الدالة من كل ذلك، وركزت على المشاعر الذاتية لبطلها، لكن الرحلة والرواية اتصلتا من جهة أخرى، بمركز واحد، مثلته شخصية «علي باي»، فاهتدت الثانية بظلال الأولى. وهذه هي استراتيجية التخيل التاريخي في الأعمال السردية.

(2) علي باي في المغرب، ص16.

خاتمة
لزوم التحذير من غشماء السرد

ابتكرت «إيزابيل الليندي» في روايتها «العاشق الياباني»، شخصية شاب متهور، يدعى «سيت» حفيد «ألما بيلاسكو»، وهي سيدة ثرية، انتهت بها شيخوختها في دار للمسنّين في سان فرانسيسكو، وقد احتاجت لشخص يساعدها، فاختارت شابة، من أصول مولدوفية تدعى «إيرينا باثيلي» في أول العشرينيات من عمرها، ولكي يلفت حفيدها «سيت» اهتمام «إيرينا» ادّعى أنه كاتب، وأخفى عنها انغماسه في الملذات، وتنقلاته بين أحضان المعجبات، فاستوحى تجربة عائلته، وراح يدبّج ما خطر له عنها، من غير تنقيح، ولا تصحيح، ووجد نفسه مضطرا لانتزاع أي أخبار من جدته عن العائلة، وتطعيمه بخواطر حرة، ثم فكّر أن يبحث بعد ذلك عن كاتب مجهول، وناشر حذق، يستطيعان أن يعطيا للكتاب مبنى ومعنى، فراح يكتب بين عشر وخمس عشرة صفحة دفعة واحدة من غير تخطيط، وبهذه الطريقة أصبح روائيا. هذا، أو شيء شبيه به، هو المنوال الذي ينهجه غشماء السرد للاندساس بين كتّابه الحقيقيين.

أطلقتُ، في بعض فصول هذا الكتاب، تحذيرا صريحا من تطبيق معايير النقد في الكتابة السردية، ولعلّي أشدّد على ضرورة تلقّي قواعد الكتابة من منابعها الصافية، ولن يتعذّر على الكاتب معرفة كبار الروائيين، وتعقّب آثارهم، فكل أمة أنجبت كتّابها العظام. ومن الضروري تحاشي الاقتراب إلى الأعمال الأدبيّة المغمورة بالترهّل، والإنشاء، والغموض، فملازمتها تثمر فساد الذوق، وركاكة الأسلوب. وقصدتُ إلى استخدام عبارة «غُشماء السرد» قصدا، وأعني بهم أولئك الجاهلين بأمور الكتابة من وظيفة، وطريقة، وغاية، وأسلوب، والذين يأتونها بلا دراية، ولا ذوق، ولا خبرة، ويعارضون الفطنة، ويسفهّون رفعة القول الأدبي، ويحطّون من قيمته، ويطلقون الأحكام الخاطئة، وشريعتهم في كل ذلك الجهل، والاختيال، والغطرسة، والادعاء.

وظنّي أن نسبتهم في المجتمع الأدبي أكبر بكثير من نسبة العارفين، والمحنّكين، والحاذقين.

لستُ مدافعا عن التفاصح في الكتابة، فهو ادّعاء، وقد ولّى عهد الادّعاء بمعرفة دقائق اللغة، وحشر غريبها، وشاذّها في كلّ جملة. وما عاد الكاتب بحاجة إلى مهارات التنقيب في بطون المعجمات، ولا في طيات البلاغة المدرسية، والأفضل له اللجوء إلى انتقاء الألفاظ المناسبة، للأحوال التي يريد الكتابة عنها، ويتعذّر ذلك عليه بغير الاستعانة، عند الحاجة، بذخيرة معتمدة من ذخائر الألفاظ، يبحث فيها عمّا يريد من غير لجوء إلى التكرار، والتمحّل، وحرف المعاني، فينهل من صفاء الألفاظ المناسبة لحاجته، وهجر ما يَرى أنه غير مفيد له.

إنّ اقتراض الكاتب من معجم الألفاظ، ينبغي أن يكون اقتراضا محسوبا بدقة متناهية، فلا إكثار ولا إنكار. غير أن الجهل بلغة الكتابة السردية، وتسفيه ذوي الأساليب الرفيعة، والسقوط في العامية، لا يتسق مع طبيعة الأدب ووظيفته. ووصم الكتاب المراعين للمعايير السليمة في الكتابة بذوي «البلاغة القاتلة»، يخفي جهلا مروّعا بوظيفة اللغة في سياق الخطاب، وهي تحتاج إلى مهارة، وذوق، وخبرة، فقد انساق أغلب كتّاب الرواية العربية إلى التفكير العامي، وامتثلوا لشروطه في بناء أفكارهم، وأفكار شخصياتهم، فصار من النادر أن يكتب أحدهم بلغة خالية من العيوب اللفظية، والنحوية، والإملائية، والأسلوبية، لظنّه أن ذلك، يتعارض مع وعيه بالعالم، فوقع انهيار شمل كلا من نظام التفكير، وطريقة التعبير عنه، فساد الإنشاء الركيك القائم على نزوع عاطفي هزيل، وشاعت الرداءة المبتذلة، التي تحطّ من الموضوع، وتداعى الصوغ الأدبي، حينما عمّت الألفاظ الغثّة. وبذلك حلّ الابتذال محل الإجلال، وندر أن اهتم أحد بذلك النسيج اللغوي المتين في الكتابة، ومادام الانحدار شمل الكاتب، وشخصياته، فلا مهرب من مواصلة الانحدار، وتلك ذريعة فاسدة تقوم على جهل مركّب ببناء الشخصيات، وطريقة التعبير عن أفكارها، ووظيفة الكتابة السردية، التي لا يراد بها محاكاة الواقع، ولا نسخه بكتابة تعكسه، بل تتولّى تمثيل بعض قيمه وأخلاقياته.

يريد «غشماء السرد» كتابة خليط من أشباه الروايات، تمنحهم شرعية الاندراج

في طابور الكتّاب الكبار، لكنّ ذلك الطابور لن يعترف بغشيم، مهما طال الزمن بنفوذه واحتياله، فيلفظه كونه غير مؤهّل ليكون عضوا نافذا فيه. ولأن غشماء السرد، لا يدركون نواميس الكتابة، فيرمون في كتبهم بالخواطر المجانية، والهموم العاطفية، والفضائح الساذجة، وإلى ذلك يرثون العالم، ويتبرّمون به، ويثأرون من أعدائهم، ويشيعون الاغتياب، ولا يتركون شيئا إلا ودسّوا به في ذلك الركام من الأحداث الهزيلة، والوقائع العِجاف، فتخيّم على صفحات رواياتهم ضروب من المواعظ الإنشائية، والشروح المتعثّرة، والتفسيرات الساذجة، والحوارات المهلهلة، والأوصاف المسهبة. يأتون بذلك عاجزين عن دفع الشخصيات إلى حركة مفيدة، أو إتيان فعل يساعد في نمو السرد، ويبالغون في العواطف المائعة المسترسلة، فلا يكاد القارئ يخرج بشيء مما يقرأ، غير الازدراء والاستياء.

يلوذ الغشماء بتلك الكتلة الغامضة من الأفكار العامية، والتصوّرات المبهمة، كأنّ الكتابة السردية، طفل خديج ناقص النمو لاحظّ له في الحياة، ولم يشهد تجارب عظيمة عبر التاريخ. ولعلّ الأسلوب الركيك، وعدم إجادة الحوار، والعجز عن الوصف المعبّر عن الأحوال النفسية للشخصيات، فضلا عن عدم القدرة على صوغ فكرة تتميز بها هذه الشخصية عن غيرها من الشخصيات، ظاهرة تميز كتابتهم عن كتابة سواهم؛ لأنهم ينطقون الشخصيات بما يفكرون به هم، لا ما تقتضيه أحوال العالم الافتراضي، وعلى هذا يحلّ الكاتب محلّ الشخصيات، وينطقها بما يهوى، وعن طريقها يعظ، ويرشد، وينتقد، ويفضح، لكنه لا يكتب حوارا نابعا من تجربة الشخصية، بما يفضي إلى نموّها، وانفتاحها على الشخصيات الأخرى، فالصواب أن تشقّ طريقها حسب مقتضيات العالم الافتراضي، الذي تعيش فيه، لا طبقا لشروط العالم الحقيقي، الذي يعيش فيه الكاتب، والا انعدمت ضرورة الكتابة السردية.

وينبغي التفريق بين كاتب مبتدئ، وكاتب غشيم، فقد يفضي الاندفاع، وقلة الخبرة، ناشئة الكتّاب إلى الوقوع في الأخطاء عن غير قصد، فذلك أمر يلازم التجارب الأولى في الكتابة، وسرعان ما يتخلّص هؤلاء من أخطائهم، لكن مصدر الخطر على الكتابة يأتي من الغشماء الذين ركبهم مزيج من غرور، وعجرفة، جعلهم يتعامون عن الأخذ بمعايير الكتابة السليمة، فيتنكّبون للتراث السردي، ويعاندون

صيرورته التاريخية، ويضربون يمينة ويسرة، خارج المنطقة، التي تتشكل فيها التجارب الحقيقية في الكتابة. قصدتُ بذلك المصهر الذي تنسبك فيه الكتابة السردية، وتصكّ معاييرها وقواعدها. وحينما لا يعترف المرء بِدَيْن الآخرين فسوف يكون في حلّ عن أية مسؤولية، وتُخرق مواثيق السرد عن جهل، لا عن دراية، وبمجرّد أن يسنّ الجاهلُ شرعةً خاطئةً، فسيمضي فيها، غير آبه بالأعراف، التي تأدّت عن جهود الآخرين.

تكشف مدوّنة السرد عن غشماء فيها، لا سبيل إلى قبولهم في «جمهورية السرد»، مهما حاولوا الدخول إليها؛ لأنها سوف تلفظهم عنها، فلن تقبل بمدّعي الكتابة، وإن اتخذ أفلاطون قرار طرد الشعراء من جمهوريته، وإبعادهم عنها لما يلحقونه من ضرر في مجتمعها، فلا أشاطره الخشية على جمهورية السرد من الغشماء، فهذه الجمهورية ليست بحاجة إلى حماة يذودون عنها، كونها طورت معايير يتعذّر على الغشماء تخريبها، فالخشية مصدرها التشويش على الناشئة من الكتاب، وتشويه أذواقهم، وحرف خبراتهم، من الغشماء الذين يلطخون بعض صفحاتها بخربشاتهم، ما يحول دون اتصال أولئك ببناة الجمهورية في الوقت المناسب. وسوف يتوارى الغشماء بمرور الوقت لأنهم غير جديرين بالإقامة فيها. ولا نكاد نعثر على أمثالهم، حينما نطلع على تاريخ الآداب السردية، فوجودهم مقترن بحياتهم، وسلطتهم، ولا مقام لهم فيها، إذ تبعدهم أمواجها إلى الشواطئ، وما تلبث أن تطمرهم تحت رمالها، فلا تقبل بغير المشاركين في إثرائها. أقول هذا ولا أنفي ضررهم في إفساد الذائقة الأدبية، وطعن معايير الكتابة بدل إثرائها، لكن مناعة جمهورية السرد كفيلة بعدم إيوائهم، وغير مرغوب بهم فيها. وحدث كثيرا أن صدتهم عنها، وأسقطت عنهم الشرعية التي حاولوا انتزاعها زورا، حينما غُضّ البصر عن هذا أو ذاك منهم.

ولكن ما علّة ظهور الغشماء، واستبداهم بالكتابة الرديئة؟ وما سرّ تكالبهم على حواشي مدوّنة السرد، يعبثون بها من حيث ينبغي عليهم الإفادة منها؟ وما سبب إصرارهم، الذي لا يعرف الكلل للاستئثار بما ليس لهم؟ أجيب عن ذلك بالآتي: لا نظير، في تقديري، لسحر السرد، ولا مثيل لجاذبيته، وربما يكون المرحلة الأسمى، التي سوف تنتهي إليها ضروب التعبير الأدبي كلها. أقول قولي هذا آخذا في الحسبان، ما

سوف أنال من خدش جرّاء ذلك، ولكنني لست صادرا، فيما أقول، عن سوء قصد، ولا منتقصا قولا أدبيا آخر. ولست ممن يحمل ضغينة ضدّ شاعر أو سارد، بل لأن مسار التاريخ الصاعد للخطاب الأدبي يتوافق وما أقول، فحينما نعرّض أعمالا أدبية جليلة للفحص، كملحمة كلكامش، والمهابهارتا، والرامايانا، والإلياذة، والأوديسة، والشاه نامة، والكوميديا الإلهية، وهي تنتمي إلى مملكة الشعر لا غيرها، نجد أن ومضاتها الشعرية قد انطفأت، وتوارى بريقها المجازي، إما لأنّ الذائقة الأدبية قد انعطفت إلى ضرب من الإيقاع لم يعد مستساغا، أو لاختفاء ذلك الإيقاع بسبب الترجمة، وصمدت المادة السردية بحبكاتها، وأفعالها، وأشخصالها، فكأنّ أصل الأدب هو تلك المادة المتخيّلة التي لا سبيل إلى محوها على الرغم من تعاقب الدهور. فالمادة السردية، وكيفية ترتيبها، هي ما تبقّى لدى الأمم في تأكيد هوياتها، وتمثيل مرجعياتها التاريخية، والدينية، والاجتماعية، وما خلا ذلك توارى عن الأنظار بداوعي غرابة الأذواق، وتغيّر الأحوال؛ فلا عجب أن يجتذب السرد إليه، أكثر ما يجتذب، أولئك العارفين بالأدب.

وعلى الرغم من شيوع مهيمنات أسلوبية معينة في هذا العصر أو ذاك، كالإيقاع الشعري من أوزان، وتفعيلات، وبحور، وصيغ جاهزة، ولوازم أسلوبية، فإن تلك المهيمنات لا تصمد بوجه مهيمنات جديدة تحلّ محلها، غير أنها لا تنال من جوهر المادة السردية، بل تلامس أشكالها، وهي تقترح أبنية، ووظائف، بين عصر وعصر، وكأن اللاوعي الجمعي للإنسان ينتمي إلى قارة السرد أكثر من انتمائه إلى سواها، فلا تثريب على غشماء السرد إن هم انساقوا مع الجموع للانتساب إلى السرد، لكنه انتساب الجاهلين، ولعلّهم يخلفون ضجيجا في سعيهم للاندراج في عالم السرد، وقد أعمى الغرور أبصارهم عن أهليتهم الناقصة، فهم مشغولون بحضورهم في هذا الفضاء الخلاب للفت النظر إليهم، وليس من أجل ذلك العطاء السخيّ الذي يقوم على حسن الصوغ الكتابي، والمواظبة، والمكابدة، من أجل إثراء التجربة السردية.

أعرض غشماء السرد عن بديهة من بديهات الكتابة السليمة، ترسّخت بالكتابة المُجيدة، وجافوها قاطعين الصلة مع التركة العظيمة، التي خلّفها كبار الكتّاب، والإفادة منها في صوغ الحبكات، وبناء الشخصيات، وتركيب الأحداث، وتلك مفارقة

لا تحمد عقباها، وهجر لا يقول به غير أخرق، غايته مجافاة الحقيقة، وإنكارها. والحال هذه، فينبغي إعادة تقدير قيمة القول السردي، بالإحالة إلى الأعمال العظيمة فيه، فما أن تحلّ الأعمال الركيكة، محلّ الآثار العظيمة، حتى تتردّى الذائفة بكتابة مشينة، لا يجوز اعتبارها مرجعا ينهل القرّاء منه خبراتهم. وبهذه التخبطات وأمثالها، يخدش الغشماء طبقات الكتابة السردية، وتقودهم نرجسيتهم إلى ادعاء تملّك العالم. يتطلّع غشماء السرد إلى التربع في عالم السرد من دون جهد، ومن غير موهبة، ولا خبرات تؤهّلهم لذلك، وتزعجهم المنافسة، ويترقبون مديحا لا يستحقونه، وتقريظا غير مؤهلين له، وفي نهاية المطاف، سيلفظهم الأدب، عن خارطته كونهم غير جديرين لأن يكونوا جزءا منه، وما يعنينا منهم تكلّفهم الكتابة من غير دراية بمقتضياتها؛ فحذار من احتذائهم، والإدمان على كتبهم، فهي تبعد الكاتب عن هدفه، ولا تقرّبه إليه.

المصادر والمراجع

1. الكتب

إبراهيم ، عبدالله

- السرد النسوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،2011
- عين الشمس: ثنائية الإبصار والعمى من هوميروس إلى بورخيس، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، 2018
- موسوعة السرد العربي، مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم، دبي، 2016

أتالي ، جاك

- كارل ماركس أو فكر العالم: سيرة حياة، ترجمة محمد صبح، دار كنعان، دمشق، 2008

إسماعيل ، صدقي

- نبلاء الإنسانية، رياض الريّس، بيروت، 2008

ألبيرس ، ر . م .

- تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة جورج سالم، بيروت، منشورات عويدات، 1982

ألليندي ، إيزابيل

- العاشق الياباني، ترجمة سناء الشعيري، دار الآداب، بيروت، 2017

أمّ العيد ، ميمون

- تقارير مخبر، توسنا للنشر، الرباط، 2016

أمين ، محمد بن عبد الرحمن

- مذكرات حسن ولد مختار، 2012

أورباخ ، إيريش

- محاكاة الواقع كما يتصوّره أدب الغرب، ترجمة محمد جديد، وروفائيل خوري، وزارة الثقافة، دمشق، 1998

أوستر ، بول

- اختراع العزلة، ترجمة أحمد العلي، دار أثر، الدمّام، 2016

أولحيان ، إبراهيم ، مترجم

- شرفات متجاورة، دال للنشر والتوزيع، دمشق، 2011

إيغلتون ، تيري

- الإرهاب المقدّس، ترجمة أسامة إسبر، بدايات للطباعة، دمشق، 2007
- حارس البوّابة، ترجمة أسامة منزلجي، دار المدى، بغداد، 2015

إيكو ، أمبرتو

- آليات الكتابة السردية، ترجمة سعيد بنكراد، دار الحوار، اللاذقية، 2009
- اسم الوردة، ترجمة أحمد الصمعي، دار التركي، تونس، 1991
- اعترافات روائي ناشئ، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2014
- لا نهائية القوائم، ترجمة ناصر مصطفى أبو الهيجاء، هيئة أبو ظبي للثقافة، أبو ظبي، 2013
- 6 نزهات في غابة السرد، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2005

باختين ، ميخائيل

- شعرية دوستويفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، توبقال، الدار البيضاء، 1986
- الملحمة والرواية، ترجمة جمال شحيّد، معهد الإنماء العربي، بيروت، 1982

بارت ، رولان

- س/ ز، ترجمة محمد البكري، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2016
- في الأدب والكتابة والنقد، ترجمة عبد الرحمن بوعلي، دار نينوى، دمشق، 2014

بارسونز ، دِبرا

- روّاد نظرية الرواية الحديثة، ترجمة أحمد الشيمي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2016

بارنستون ، ويليس
- بورخس: مساء عادي في بوينس آيرس، ترجمة عابد إسماعيل، دار المدى ، دمشق، 2002

بافيزي ، تشيزاري
- مهنة العيش: يوميات 1950 -1935، ترجمة عباس المفرجي، دار المدى، بغداد

باموك ، أورهان
- الروائي الساذج والحسّاس، ترجمة ميادة خليل، منشورات الجمل، بيروت، 2015

باور ، آرثر
- الغصن الذهبي: حوار ممتدّ مع جيمس جويس، ترجمة حسّونة المصباحي، دار أزمنة، عمّان، 2015

برادبيري ، راي
- الزن في فن الكتابة، ترجمة بثينة العيسى وآخرون، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2015

برديائف ، نيكولاس
- الحلم والواقع، ترجمة فؤاد كامل، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1984
- رؤية دوستويفسكي للعالم، ترجمة فؤاد كامل، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986

برود ، ماكس
- يوميات فرانتس كافكا، ترجمة خليل الشيخ، أبو ظبي، المجمّع الثقافي، 2009

بلانشو ، موريس
- أسئلة الكتابة، ترجمة نعيمة وعبد السلام بنعبد العالي، توبقال، الدار البيضاء، 2004

بلزاك ، أونوريه
- الأب جوريو، ترجمة محمد السنباطي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة

بلوم ، هارولد

- كيف نقرأ ولماذا؟، ترجمة نسيم مجلّي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2010

بن بخيت ، عبد الله

- شارع العطايف، دار الساقي، بيروت، 2009

بن جبّار ، محمد

-الحَرْكي، منشورات القرن 21، الجزائر، 2016

بن نبي ، مالك

- مذكّرات شاهد للقرن، دار الفكر، دمشق، 2016

بوتزاتي ، دينو

-صحراء التتار، ترجمة معن الحسون، دار عبد المنعم ناشرون، حلب

بولز ، بول

- يوميّات طنجة، ترجمة إبراهيم الخطيب، وزارة الثقافة، قطر، 2017

بيرون ، ويليم

- سرفانتس: دراسة تاريخية، ترجمة عيسى عصفور، وزارة الثقافة، دمشق، 2002

بينو ، باتريك

- أبطال الرواية الحقيقيون: مشهورون مغمورون، ترجمة قاسم المقداد، دار نينوى، دمشق، 2010

بينيت ، أندرو

- المؤلّف، ترجمة سُرى خريس، كلمة، أبو ظبي، 2011

ترويا ، هنري

- دوستويفسكي: حياته وأعماله، ترجمة علي باشا، دمشق، دار علاء الدين، 2010

- غوغول: سيرة نفس ممزّقة، ترجمة حصّة منيف، وزارة الثقافة، دمشق، 2010

تسفايج ، ستيفان

- إبداعات أدبيّة، ترجمة شكري عياد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000

- التباس الأحاسيس، ترجمة محمد بنعبود، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،2017

- بلزاك: سيرة حياة، ترجمة محمد جديد، دمشق، وزارة الثقافة، 2007
- بناة العالم، ترجمة محمد جديد، دمشق، دار المدى، 2003
- عالم الأمس، ترجمة عارف حديفة، دار المدى، بغداد، 2007

تشيتشرين ، أ . ف

- الأفكار والأسلوب، ترجمة حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية، بغداد

تولستوي ، ليو

- اعتراف، بقلم الأرشمندريت أنطونيوس بشير، عناية وتصحيح يوسف توما البستاني، مطبعة العرب، القاهرة، 1930
- اعتراف، ترجمة الأرشمندريت أنطونيوس بشير، دار السؤال، بيروت، 2015،

تمبل ، إيميلي

- عشرون كاتبا عظيما يتحدّثون عن فنّ تعديل النصوص، ترجمة محمد الضبع، دار كلمات للنشر، الكويت، 2015

ثربانتس ، ميغيل

- دون كيخوته، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار المدى، بيروت، 1998

جابر ، حجّي

- مرسى فاطمة، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2013

جدير ، عبد العزيز

- الحوار الأخير: بول بولز- ومحمد شكري، جداول، الكويت،2011

جراي ، رونالد

- فرانز كافكا، ترجمة نسيم مجلّي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000

جوتشيل ، باسكله ، وإيمانويليه لوابي

- تاريخ فرنسا الثقافي، ترجمة مصطفى ماهر، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2011، ص254

جويس ، جيمس

- عوليس، ترجمة طه محمود طه، الدار العربية للطباعة، القاهرة، 1994
- يوليسيس، ترجمة صلاح نيازي، دار المدى، دمشق، 2008

جيد ، أندريه

- الباب الضيّق، ترجمة نزيه الحكيم، دار المدى، بغداد، 2014

حدّاد ، جمانة

صحبة لصوص النار: حوارات مع كتّاب عالميين، دار النهار، بيروت، 2006

الحرز ، صبا

- الآخرون، دار الساقي، لندن، 2006

حقي ، يحيى

- عطر الأحباب، نهضة مصر، القاهرة، 2008

خريس ، سميحة

- فستق عبيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2016

خطيبي ، سعيد

- أربعون عاما في انتظار إيزابيل، دار ضفاف، بيروت، 2017

خليفة ، خالد

- لا سكاكين في مطابخ هذه المدينة، دار العين، القاهرة، 2013

داريل ، لورنس

- رباعية الإسكندرية، ترجمة فخري لبيب، دار الشروق، القاهرة، 2009

الداود ، عبدالله ناصر

- طقوس الروائيين، دار الفكر العربي، السعودية، 2010

الدليمي ، لطفيّة

- فيزياء الرواية وموسيقى الفلسفة، دار المدى، بغداد، 2016
- عشّاق وفونوغراف وأزمنة، دار المدى، بغداد، 2016

دوستويفسكي ، فيودور

- الأخوة كارامازوف، ترجمة سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، 2009
- الرسائل، ترجمة خيري الضامن، دار سؤال للنشر، بيروت، 2017

- مذلّون مهانون، ترجمة سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، 2009
- المقامر، ترجمة سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء
- يوميات كاتب، ترجمة عدنان جاموس، دار أطلس للنشر، دمشق، 2017

ديفز ، دنيس جونسون

- ذكريات في الترجمة، ترجمة كامل يوسف حسين، اليربوع للنشر والتوزيع، دبي، 2007

ديفو ، دانييل

- روبنسون كروزو، ترجمة أسامة إسبر، وزارة الثقافة، دمشق،2007

ديكارات ، رينيه

- حديث الطريقة، ترجمة عمر الشارني، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2008
- مقال عن المنهج، ترجمة محمود الخضيري، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1968

دي مونتالبو ، جارثي رودريجريث

- أماديس دي جاولا، ترجمة السيد عبد الظاهر غانم، وصبري محمدي التهامي، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 2007

روجييه ، باتريك

- ليلة العالم، ترجمة جينا بسطا، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2016

روزان ، بول

- الأسس الثقافية للتحليل النفسي السياسي، ترجمة سارة اللحيدان، ويوسف الصمعان، دار جداول، بيروت، 2017

زافون ، كارلوس

- لعبة الملاك، ترجمة معاوية عبد المجيد، منشورات الجمل، بيروت-بغداد، 2017

زولا ، إميل

-في الرواية ومسائل أخرى، ترجمة حسين عجّة، أبو ظبي، مشروع كلمة، 2015

زيدان ، يوسف

- عزازيل، القاهرة، دار الشروق، 2008
- النبطي، دار الشروق، القاهرة، 2010

ساباتو ، إرنستو

- الكاتب وأشباحه، ترجمة سلوى محمود، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2015

سارماجو ، خوسيه

- قصة حصار لشبونة، ترجمة علي عبد الرؤوف البمبي، هيئة أبو ظبي للثقافة، أبو ظبي، 2010

ستندال ، هنري بيل

- الأحمر والأسود، ترجمة عبد الحميد الدواخلي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2013
- الأحمر والأسود، ترجمة غياث حجّار، بيروت، منشورات عويدات، 1983
- صومعة بارما، ترجمة جوزف إليان، منشورات عويدات، بيروت، 1983
- ستندال بقلمه، ترجمة محمود سيّد رصاص، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، 1982

سعيد ، إدوارد

- تأمّلات حول المنفى، ترجمة ثائر ديب، دار الآداب، بيروت، 2007
- الثقافة والإمبريالية، ترجمة كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، 2014
- خارج المكان: مذكّرات، ترجمة فوّاز طرابلسي، دار الآداب، بيروت، 2000
- عن الأسلوب المتاخّر، تعريب فواز طرابلسي، دار الآداب، بيروت، 2015

سعيد ، مكّاوي

- أن تحبّك جيهان، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 2015

سليمان ، سوزان ، وكروسمان ، إنجي

- القارئ في النص، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2007

سليمان ، نبيل
- ليل العالم، دار الصدى، دبي، 2016
السماري ، بدر (مترجم)
- حديث الروائيين، دار أثر، 1433ه
السنيدي ، صالح
- رحالة إسباني في الجزيرة العربية : رحلة دومنجو باديّا(علي باي العباسي) إلى مكة المكرمة، دارة الملك عبد العزيز، الرياض، 1429هـ
سولجنيتسين ، ألكسندر
- أرخبيل غولاغ، ترجمة نجم سلمان الحجّار، منشورات دار علاء الدين، دمشق، 2013
سيلين ، لويس فرديناند
- رحلة في أقاصي الليل، ترجمة حسن عودة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2007
شافاك ، أليف
- بنات حوّاء الثلاث، ترجمة محمد درويش، دار الآداب، بيروت، 2017
- حليب أسود، ترجمة أحمد العلي، مسلكياني للنشر، تونس، 2016
شافعي ، أحمد (مترجم)
- بيت حافل بالمجانين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2015
شايغان ، داريوش
- الأصنام الذهنية والذاكرة الأزلية، ترجمة حيدر نجف، دار الهادي، بيروت، 2007
شعير ، محمد
- أولاد حارتنا: سيرة الرواية المحرّمة، دار العين للنشر، القاهرة، 2018
شكسبير ، وليم
- الغنائيّات، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، كلمة، أبو ظبي، 2013

الشوك ، علي
- تمارا، جداول للنشر والترجمة والتوزيع، بيروت، 2012
شوينكا ، وول
- الأسطورة والأدب والعالم الإفريقي، ترجمة نسيم مجلي، وإيرين مجلي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2016
شيلفر ، إسرائيل
- العوالم الرمزية، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2016
الضبع ، محمد (مترجم)
- أخرج في موعد مع فتاة تحبّ الكتابة، دار كلمات، الكويت، 2015
طرزي ، محمد
- رسالة النور، الدار العربية للعلوم، بيروت، 2016
عاشور رضوى
- أثقل من رضوى: مقاطع من سيرة ذاتية، دار الشروق، القاهرة، 2013
العامل ، عادل (مترجم)
- كيف كانوا يكتبون؟ دار الكتب العلمية، بغداد، 2018
عبد الرحمن ، لنا
- قيد الدرس، دار الآداب، بيروت، 2015
عبد المجيد ، إبراهيم
- الإسكندرية في غيمة، دار الشروق، القاهرة، 2013

علي باي ، ضومينكو باديّا
- رحلات عبر المغرب، ترجمة مزوار الأدريسي، مطبعة ليطوغراف، طنجة، 2008
- علي باي في المغرب، ترجمة عبدالمنعم بونو، وأحمد بن رمضان، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الدار البيضاء،2012

عوض ، رمسيس

- فلاديمير نابوكوف: حياته وأدبه، دار الهلال، القاهرة

غرامشي ، أنطونيو

- شجرة القنفذ، ترجمة أمارجي، دار التكوين، دمشق، 2016

غروس ، لويس

- ما لا يُدْرَك: النساء في حياة وأعمال كافكا وبيسوا وبافيزي، ترجمة زينب بنياية، كلمة، أبو ظبي، 2016

غريغوريفنا ، آنا

- دستويفسكي في مذكرات زوجته، ترجمة هاشم حمادي، دمشق، دار طلاس

غريفيث ، غافين

- جوزيف كونراد: سيرة موجزة، ترجمة توفيق الأسدي، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2012

غوته ، يوهان

- رحلة إيطالية، ترجمة فالح عبد الجبار، دار المتوسط، ميلانو، 2017

غولدمان ، لوسيان

- الإله الخفي، ترجمة زبيدة القاضي، وزارة الثقافة، دمشق، 2010

فاضل ، جهاد

- أسئلة الرواية، الدار العربيّة للكتاب، طرابلس

فاضل ، يوسف

- طائر أزرق نادر يحلّق معي، بيروت، دار الآداب، 2013

فراي ، نورثروب

- المدوّنة الكبرى: الكتاب المقدّس والأدب، ترجمة سعيد الغانمي، كلمة، أبو ظبي، 2009

فرويد ، سيغموند

- الغريزة والثقافة، ترجمة حسين الموزاني، منشورات الجمل، بيروت، 2017

فضل الله ، عمر

- ترجمان الملك، دار الزهراء للإعلام العربي، القاهرة ،2012

فليتشر ، جون

- اتجاهات جديدة في الأدب، ترجمة نجيب المانع، وزارة الإعلام، بغداد، 1974

فلوبير ، غوستاف

- مدام بوفاري، ترجمة محمد مندور، بيروت، دار الآداب، 1966

فولتير

- رسائل فلسفية، ترجمة عادل زعيتر، دار التنوير، بيروت، 2014

فيركور

- صمت اللجر، ترجمة وليد النقّاش، درا أزمنة، عمّان، 2015

قراطس ، محمد

- الأعتاب، دار الساقي، بيروت، 2016

كازانتزاكيس ، نيكوس

- تقرير إلى غريكو، ترجمة ممدوح عدوان، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2002

كافكا ، فرانز

- الآثار الكاملة مع تفسيراتها، ترجمة إبراهيم وظفي، دمشق، دار الحصاد، 2004

كالفينو ، إيتالو

- ناسك فن باريس: سيرة ذاتية، ترجمة دلال نصر الله، دار أثر للنشر، الدمّام، 2017

كاواباتا ، ياسوناري

-الجميلات النائمات، ترجمة ماري طوق، دار الآداب، بيروت، 2006

كجه جي ، إنعام

- طشّاري، دار الجديد، بيروت، 2013

كريستوف ، أغوتا

- الأميّة: سيرة، ترجمة محمد آيت حنّا، دار الجمل، بيروت، 2015

الكوكباني نادية

- صنعائي، مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء، 2013

كونديرا ، ميلان

- ثلاثية حول الرواية، ترجمة بدر الدين عرودكي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2007
- الوصايا المغدورة، ترجمة معن عاقل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2015
- الوصايا المغدورة، ترجمة معن عاقل، الأوائل للنشر، دمشق، 2000

كونراد ، جوزيف

- قلب الظلام، ترجمة حرب محمد شاهين، دار المصير، دمشق، 2004
- لورد جيم، ترجمة يونس شاهين، مؤسسة التضامن العربي، القاهرة، 1965

لامبيدوزا ، جوزيبي تومازي

- الفهد، ترجمة عيسى الناعوري، منشورات عويدات، بيروت، 1973

لحبيبي ، عبد الرحيم

- تغريبة العبدي المشهور بولد الحمريّة، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء،2013

اللطيفي ، عبد القادر

- الرحلة الهنتاتية، تونس، الأطلسية للنشر،2013

لودج ، ديفيد

- الفن الروائي، ترجمة ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002

لوكاش ، جورج

- بلزاك والواقعية الفرنسية، ترجمة محمد علي اليوسفي، المؤسسة العربية للناشرين، بيروت، 1985
- نظرية الرواية، ترجمة نزيه الشوفي، الدار البيضاء،1987

ليسكانو ، كارلوس

- الكاتب والآخر، ترجمة نهى أبو عرقوب، كلمة، أبو ظبي، 2012

ماتز ، جيسي

- تطوّر الرواية الحديثة، ترجمة لطفيّة الدليمي، دار المدى، بغداد، 2018

مار ، ميشائيل

- بروست: فرعون الزمن الضائع، ترجمة موسى ربابعة، كلمة، أبو ظبي، 2009،

مارتن ، جيرالد

- سيرة حياة غابرييل غارسيا ماركيز، ترجمة محمّد درويش، الدار العربية للعلوم، بيروت، 2010

ماركيز ، غابرييل غارسيا

- ذكريات عن عاهراتي الحزينات، ترجمة طلعت شاهين، سنابل للنشر، القاهرة، 2004
- مئة عام من العزلة، ترجمة صالح علماني، دار المدى، دمشق، 2005
- نزوة القصّ المباركة، ترجمة صالح علماني، وزارة الثقافة، دمشق، 1999

مان ، توماس

- الجبل السحري، ترجمة علي عبدالأمير صالح، منشورات الجمل، بيروت، 2010

مانغويل ، آلبرتو

- تاريخ القراءة، ترجمة سامي شمعون، دار الساقي، بيروت، 2001
- مدينة الكلمات، ترجمة يزن الحاج، دار الساقي، بيروت، 2016

مايراتا ، رامون

- علي باي العباسي: مسيحي في مكة، ترجمة رفعت عطفة، دمشق، دار ورد، 1999

مجموعة من المؤلفين

- تاريخ الآداب الآوربية، ترجمة صيّاح الجهيم، وزارة الثقافة، دمشق، 2013

مجموعة من المؤلفين

- دوستويفسكي: دراسات في أدبه وفكره، ترجمة نزار عيون السود، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2012

محفوظ ، نجيب

- أولاد حارتنا، دار الآداب، بيروت
- وطني مصر، دار الشروق، القاهرة، 1997

المحيميد ، يوسف

- الحمام لا يطير في بريدة، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2009

معيكل ، أسماء

- تلّ الورد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2019

ملفل ، هرمان

- موبي ديك، ترجمة إحسان عباس، دار المدى، بيروت، 2014

مورافيا ، ألبرتو

- رسائل من الصحراء، ترجمة عماد حاتم، دار المدى، بغداد، 2007

مورجان ، تشارلس

- الكاتب وعالمه، ترجمة شكري محمد عياد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000

موسى ، صبري

- فساد الأمكنة، مكتبة روز اليوسف، القاهرة، القاهرة، 1976

موم ، سمرست

- عصارة الأيام، ترجمة حسام الخطيب، وزارة الثقافة، دمشق
- عشر روايات خالدة، ترجمة سيّد جاد وسعيد عبد المحسن، دار المعارف، القاهرة، 1971

ميلر ، آندي

- سنة القراءة الخطرة، ترجمة محمد الضبع، دار كلمات للنشر، الكويت، 2016

مينه ، حنّا

- حوارات وأحاديث في الحياة والكتابة الروائية، دار الفكر الجديد، بيروت، 1992

نابوكوف ، فلاديمير

- لوليتا، ترجمة خالد الجبيلي، منشورات الجمل، بيروت – بغداد، 2012

نصر ، مصطفى

- يهود الإسكندرية، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 2016

النقّاش ، رجاء

- صفحات من مذكرات نجيب محفوظ، دار الشروق، القاهرة، 2011
- في حبّ نجيب محفوظ، دار الشروق، القاهرة، 1995

النماصي ، راضي (مترجم)

- داخل المكتبة..خارج العالم، أثير، الدمام، 2016

نوري ، شاكر

- خاتون بغداد، دار سطور، بغداد، 2017

نيرودا ، بابلو

- أعترف بأنّني قد عشت، ترجمة محمود صبح، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، 2015

هاشيك ، ياروسلاف

- الجندي الطيّب شفيك، ترجمة توفيق الأسدي، بيروت، دار الخيال، 2008

همنغواي ، إرنست

- وليمة متنقّلة، ترجمة علي القاسمي، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 2016

هينكل ، روجر

- قراءة الرواية: مدخل إلى تقنيات التفسير، ترجمة صلاح رزق، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1999

وايت ، هايدن

- محتوى الشكل: الخطاب السردي والتمثيل التاريخي، ترجمة نايف الياسين، هيئة البحرين للثقافة والآثار، المنامة،2017.

وولف ، فرجينيا

- القارئ العادي، ترجمة عقيلة رمضان، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للتأليف، 1971

ويلسون ، كولن

- حلم غاية ما، ترجمة لطفيّة الدليمي، دار المدى، بغداد، 2015
- فن الرواية، ترجمة محمد درويش، الدار العربية للعلوم، بيروت، 2008

ويليك ، رينيه

- دوستويفسكي، ترجمة نجيب المانع، بيروت، المكتبة العصرية،1967

وين ، فرانسيس

- رأس المال لكارل ماركس: سيرة، ترجمة ثائر ديب، العبيكان للنشر، الرياض،2007

يوسا ، ماريو بارغاس

- رسائل إلى روائي شاب، ترجمة صالح علماني، دمشق ، دار المدى، 2005
- الكاتب وواقعه، ترجمة بسمة محمد عبد الرحمن، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005

2. الصحف والمجلات

- إبراهيم العريس، بيدرو بارامو لخوان رولفو، جريدة الحياة، 2018/2/7
- ألبارو سانتانا أكونيا، الفصول السبعة المنسيّة في «مئة عام من العزلة»، ترجمة أحمد عبد اللطيف، جريدة العربي الجديد، لندن، 2017/6/9
- أوسكار هيمير، وداغنس نيهيتر، وثائق نوبل السرية، ترجمة باسم المرعبي، جريدة العربي الجديد، لندن، 2018/2/20
- أورهان باموك، حقيبة أبي، ترجمة سعد البازعي، جريدة الرياض، الرياض، 20 و2008/3/7

- أورلاندو بارون، أحاديث مشتركة: خورخي لويس بورخيص وأرنستو ساباتو، ترجمة أحمد الويزي، مجلة نزوى، مسقط، العدد 90، أبريل 2017
- سليمة لوكام (مترجمة) موت تزيفتان تودروف، مجلة أبوليوس، جامعة محمد شريف مساعدية، الجزائر، العدد 7، السنة 2017، ص44
- سهام عريشي (مترجمة)، 11نصيحة مغرية من مارك توين، جريدة الحياة بتاريخ، 2014/10/20
- عبد الواحد أكمير، مغامرات في البلاط المغربي، مجلة فكر ونقد، المغرب، العدد 14 لسنة 1998
- ماركيز، كيف كتبت مائة عام من العزلة؟ ترجمة مزوار الإدريسي، مجلة نوافذ، نادي جدة الأدبي، العدد 23 لسنة 2003
- نجيب مبارك (مترجم)، حوار مع أورهان باموك، جريدة العربي الجديد، لندن، 2017/9/19
- نجيب مبارك (مترجم) ماركيز في عيون يُوسا، جريدة القدس، 2017/9/9

3. المواقع الإلكترونية

- إيزايا برلين، السنوات الأخيرة من حياة كارل ماركس، ترجمة عبدالكريم أحمد، موقع حكمة.
- جوزيف كونراد، الكتب، ترجمة أسامة إسبر، موقع جدلية.
- خالد حسيني، أكتب للأشياء التي تحدث تحت جلدك، ترجمة ميادة خليل، موقع تكوين.
- خافيير غارثيا سانتشيث، لماذا أكتب الرواية؟ ترجمة محسن الرملي، موقع: الرواية نت.
- ريوف المطوع (مترجمة) سبع نصائح في الكتابة من إرنست همنغواي، موقع تكوين.
- سميرة عبد الرسول، الأعمال الروتينية لمشاهير الكتّاب في العالم، موقع ديوان العرب.
- علي بدر، أدب المنفى في مأزق، حوار كمال الرياحي، موقع الجزيرة، 2015/8/21.

- علي زين (مترجم)، كتّاب يكشفون أسرار الحرفة، موقع تكوين.
- غابرييل غارسيا ماركيز، الحياة هي أعظم مصدر للإلهام، ترجمة، كريم عبد الخالق، موقع تكوين.
- ليلى عبدالله (مترجمة)، سبع نصائح من وليام فوكنر عن الكتابة الروائية، موقع تكوين.
- ماريو كايسر وساره منيبكا، مسامرة مع الروائية توني موريسن، ترجمة ضياء الدين عثمان، موقع حكمة.
- نادين جورديمر، عن الفجوة بين القارئ والكاتب، ترجمة، بثينة الإبراهيم، موقع ثقافات.
- هاروكي موراكامي، أهم صفة يجب أن يمتلكها الروائي؟ ترجمة ميادة خليل، موقع تكوين.
- هيفاء القحطاني (مترجمة)، طقوس الكتابة لدى إرنست همنغواي، موقع تكوين.
- يوسا، الرواية الرديئة تلك التي تفتقر لقوة الإقناع، ترجمة، صالح علماني، موقع تكوين.

الفهرست

THE CONVENTIONS OF NARRATIVE WRITING



أعراف الكتابة السرديّة عبد الله إبراهيم

يتطلّع هذا الكتاب إلى الوقوف على الأعراف السرديّة، ولست أنا من يضع تلك الأعراف كلّها، إنّما حاولت اشتقاق معظمها من تجارب كبار الروائيّين، ومن آرائهم في ما يكتبون، وممّا استخلصته من تجربتي النقديّة في مواكبة صنعة السرد مدّة طويلة. وقد حرص الكتاب على تشييد سياقٍ حاضنٍ للأفكار، وترتيبها، لدعم الهدف الّذي أرمي إليه، وهو وضع لائحة بأعراف الكتابة السرديّة جرى صوغها من مدوّنةٍ كبيرة تراوحت بين الأقوال الدالّة على أهمّيّتها، والنصوص الداعمة لها، فانتهى الكتاب إلى تركيب مزجَ آراء الآخرين بآرائي؛ وظنّي أنّ تأليف هذا النوع من الكتب لا يقوم على اجتهاد فرديّ حَسْبُ، بل على اختبار تجارب الكتّاب في ضوء غاية مقصودةٍ تستبطن عمل الناقد، وتتناثر في صفحات كتابه، وحرصت على دمج الوصف بالتحليل، وعلى خلط الاستنطاق بالتأويل، بما يستجيب لتوقّعات القارئ في الدخول بيسر إلى عالم الكتابة الروائيّة، ذلك أنّ الناقد، في أوّل أمره، يحاول أن يفسّر كلّ أمر يعرض له، غير أنّه ما يلبث، بدوام الممارسة، أن يترك الآراء يفسّر بعضُها بعضًا بتأثير من السياق الّذي ترد فيه، فيتحوّل من شخص يسعى إلى اشتقاق تفسيره الخاصّ إلى آخر يتولّى توفير الظروف المنهجيّة الّتي تجعل الأعمال الأدبيّة تكشف عن مقاصدها المحتملة.


9 786144 199589

